Neue Wege zum Drama

Julius Bab

Erschienen im Herbst 1911. Gedruckt bei
Imberg & Lefson G. m. b. H. in Berlin SW. 68.

NEUE WEGE ZUM DRAMA

VON JULIUS BAB

OESTERHELD & CO. VERLAG. BERLIN

Inhalt

PERSÖNLICHES ZUR SACHE

Vor einem Jahrfünft gab ich zum ersten Male einen kritischen Überblick über die bedeutendere dramatische Produktion der deutschen Gegenwart heraus, einen kleinen Band mit dem Titel „Wege zum Drama". Seitdem habe ich (hauptsächlich in der Zeitschrift „Die Schaubühne") die Entwicklung unsrer dramatischen Dichtung Jahr für Jahr mit kritischem Kommentar begleitet. Und zwar habe ich dabei nicht, wie unsre Tageskritiker und, einigermassen notgedrungen, auch die besten unter diesen tun, mich an den Spielplan unsrer Bühnen gehalten. Ich schreibe hier keine Premierenkritiken; ich laufe nicht als literarischer Kontrolleur hinter der oft ganz ausserkünstlerisch orientierten Arbeit unsrer Theaterdirektoren her.

Ich will ihr vorangehen, will ihnen zeigen, wo der Weg geht, den sie betreten sollen — soweit ihre wirtschaftliche Notdurft es zulassen wird. Mein Material ist deshalb nicht das deutsche Bühnenrepertoire, es ist der mächtige Haufe dramatischer Publikation auf dem deutschen Büchermarkt, hie und da durch Einsicht in noch ungedruckte Manuskripte ergänzt. Ich glaube, die Masse dieser Produktion ziemlich vollständig zu übersehen und möchte deshalb den Autoren, die hier ihre Werke, den Literaten, die hier ihre Freunde vermissen — denn ein Publikum, das derlei fordert, kann ich mir nicht wohl vorstellen — den Privatinteressierten also möchte ich sagen, dass höchst wahrscheinlich die vermissten Opera nicht vergessen oder übersehen sind, dass mein Schweigen Kritik bedeutet, und dass ich ausser zwei oder drei lediglich abschreckenden Beispielen aus dem furchtbaren Haufen s e h r b e w u s s t n u r d i e w e n i g e n O p e r a zur Diskussion stelle, in denen ich ein Körnchen wirklichen zukunftsvollen Lebens gefunden habe.

Von den Dramen, die ich nach solchen Gesichtspunkten in letzten Lustrum angezeigt habe, sind etliche post hoc, einige auch propter hoc auf die Bühne gelangt; viele, und darunter die besten (um Beispiele von zwei ästhetischen Extremen zu greifen, erwähne ich nur Paul Ernsts eisernes „Canossa" und Emil Ludwigs silberne Papstkomödie) sind noch immer ungespielt. Für mich hat das in diesem Zusammenhang keine große Bedeutung. Denn ich handle hier nicht von der Geschichte des Theaters, sondern von der Geschichte des Dramas in unsrer Zeit, das heisst von der ästhetischen Offenbarung derjenigen Seelenkräfte, die ihren Ausdruck wiederum in dramatischer Form finden können und müssen. Weil mir diese dramatischen Formversuche ein bedeutendes Dokument der Zeitseele scheinen, beschloss ich, diese Dramaturgie der letzten fünf Jahre dem dramaturgischen Situationsbild von 1905 folgen zu lassen. Zugleich aber schien es mir notwendig, die Ausgangspunkte der heutigen dramatischen Arbeit in Deutschland ausführlicher darzustellen, als das in dem ersten Kapitel der früheren Schrift geschehen war: insbesondere verlangten mir so bedeutende Gestalten wie Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann eine gründlichere Betrachtung — gerade weil ich dartun will, dass sie n i c h t die Vollender oder auch nur die Boten des neuen Dramas sind, das wir suchen. So steht heute die alte kleine Schrift als zweites Kapitel zwischen den sechs neuen Abschnitten eines ziemlich umfangreichen Bandes.

Den alten Abschnitt selbst aber habe ich, von ein paar mehr äusserlichen Besserungen abgesehen, ganz unangetastet gelassen, wie ich auch ausdrücklich darauf verzichtet habe, die leisen Verschiebungen, die mein Urteil im Lauf dieser sechs Jahre erfahren hat, zu verwischen. Es wäre mir natürlich leicht gewesen, all diese Kritiken so zu retuschieren, dass sie einheitlich die Farbe meines eben heut erreichten Standpunktes zeigen.

Aber ich nahm an: wer Augen hat, diese Abweichungen überhaupt zu bemerken, wird auch Geschmack am Studium der inneren Entwicklung haben, die sich durch solche Abweichungen verrät. Diese Gegenwartskritiken versuchen auf immer neue Art das Rätsel der dramatischen Form einzukreisen, und ich denke, dass ihre Folge vereint mit meiner inzwischen erschienenen systematischen Dramaturgie „Kritik der Bühne", und meinem Versuch zur Geschichte des Dramas „Der Mensch auf der Bühne" — eine ziemlich gründliche und im letzten Grunde einheitliche Darstellung des dramatischen Problems geben wird.

Ich muss aber noch in einem anderen Sinne von der Bedeutung sprechen, die diese Studien für mich selber gehabt haben. Da hat nämlich ein wirklich witziger Kopf meine „Wege zum Drama" parodiert, und diese Parodie unter die Überschrift gebracht „Wege zu mir". Diese Überschrift ist sehr gut, und man könnte höchstens dagegen einwenden, dass sie zu gut ist. Denn welches Buch, das überhaupt mit irgend zureichendem Grunde geschrieben ist, müsste eigentlich nicht den Titel führen „Wege zu mir". Ich muss also wohl annehmen, dass mein Witzbold etwas Spezielleres gemeint hat. Er hat offenbar auf die Tatsache gezielt, dass ich ja selber mit dramatischen Gedichten an die Öffentlichkeit getreten bin. Da eines dieser Produkte nicht nur in der „Provinz", sondern sogar in Berlin ziemlich entschieden durchgefallen ist, und ein anderes „beinah" den Schillerpreis bekommen hätte, so gehören sie dem literarischen Bewusstsein wohl soweit an, dass ihre Existenz häufig mit einer dramaturgischen Kritik in Verbindung gesetzt werden wird. Selbstredend gibt es auch einen Zusammenhang meiner dramatischen und meiner kritischen Arbeit; aber wenn jenes Scherzwort besagen will, dass ich nun meine eignen Werke als ragendes Ziel aufstelle, zu dem der Weg zum Drama führen muss, so stammt es doch aus

einer verzweifelt schlichten Psychologie. Ob das berühmt Wort: Dichten heisse Gerichtstag über sich selbst halten allgemeine Wahrheit hat, das mag dahingestellt bleiben — dass aber jede ernste Kritik zu allererst Selbstkritik ist, das ist über alles gewiss. Welche Schwäche und Gefahren sollten mich wohl zu tiefst ergrimmen, wenn nicht die, die ich am eignen Leibe gespürt habe?

Wer also begierig ist, zu wissen, welcher Stelle meine dramaturgischen Bildes ich die eigene Produktion einordnen würde, der halte sich nur getrost an jene Partien wo mein Widerspruch am leidenschaftlichsten, meine Kritik am bittersten ist. In diesem Sinne dürfte das Buch allerdings ein wenig von der Tatsache gefärbt sein, dass e im Unbewussten auch als ein Wegsuchen zu meinem Drama entstanden ist.

Aber nur ein wenig denke ich, — denn zuerst und zuletz ruht dies Buch auf dem Suchen nach Erkenntnis nach Erkenntnis der all diese mannigfachen Erscheinungen durchleuchtenden „Idee“ Drama. Ich will keine persönlichen Konfessionen geben, sondern sachliche Erkenntnisse und will mich deshalb vor der bequemen Vermischung lyrischer und kritischer Formansprüche nach Kräften hüten Wieweit in einem letzten Sinne solch begriffliches Bemühen um eine Sache doch auch zum persönlichen Dokument wird das möge eine besonders voraufgesandte Betrachtung über das Wesen der Kritik dartun.

PROLOG

OM WESEN DER KRITIK

Kritisieren heisst scheiden, trennen. Es kann also als geistige Funktion nur die Bewältigung eines ;esetzten durch begriffliche Zerlegung edeuten. Im Gegensatz zur Erfassung durch künstlerische ;estaltung.

Kritisieren, zerlegen kann ich die Gebilde des gleichen toffs nach verschiedenen Gesichtspunkten sehr verschieden. ls Volkswirt „kritisiere" ich die neue Leistung eines Tierüchters anders als der Zoologe — ich gliedere sie andern rkenntnisgruppen ein, weil eine andere Zweckidee mich reibt, und weil ohne solch treibenden Willen im etzten Grunde alles, die „reine" Kunst wie die „objektive" Vissenschaft, zur sinn- und wertlosen Spielerei wird. Eine ünstlerische Hervorbringung kann von sehr vielen tandpunkten aus kritisiert werden; die am häufigsten eingenommenen sind: der ästhetische und der kulturhistoische. Der Ästhetiker betrachtet das Kunstwerk an sich, r will durch Zerlegung „ent-scheiden" (!), ob und wieweit ınd wodurch eine Wirkung, wie wir sie „künstlerisch" ıennen, überhaupt zustande kam. Der Kulturhistoriker nimmt die Existenz der künstlerischen Leistung einfach hin ınd gliedert sie dem grösseren Kreise gleichzeitiger Lebensiusserungen ein, in welchem ein Kunstwerk durch Vergleichung mit religiösen, wissenschaftlichen, sozialethischen, politischen, ökonomischen Werten gemessen und erkannt wird. Ich bin nun keineswegs in dem Sinne und Grade ein Anhänger des l'art pour l'art, dass ich ästhetische Kritik eines Kunstwerks für die einzig erlaubte und förderliche hielte; im Gegenteil scheint es mir höchst nötig, immer wieder den Blick darauf zu richten, dass die Kunst ihren treibenden Säften und ihren Früchten nach doch nur ein Ast am grossen Baum des Lebens ist, dessen ungeheure

Breite am ehesten ein kulturgeschichtlich gerichteter Blick umspannt. Eine Kunst, die vergisst, wie sie ganz oder gar durch das Leben und für das Leben ist, die das „Kulturgewissen“ verliert, verkümmert schnell zu einem müssigen Spiel. Die kulturpsychologische Kritik des Kunstwerks darf also nicht fehlen. Anderseits muss zweierlei festgehalten werden: die Kritik eines Kunstwerks darf schliesslich nicht ganz ohne jede ästhetische Betrachtung vor sich gehen. Bei einigen unsrer Kunst- und Literatur-Richter ist es nämlich nachgerade so weit. Ihnen wird jedes Bild und jede Dichtung ausschliesslich Anlass zu nationalpolitischen, sozialethischen, religionsphilosophischen Expektorationen — je nach dem Geschmack des einzelnen Kritikers. Da ist doch zu sagen: wenn eine neue Maschine hergestellt ist, so muss eher als der Nationalökonom über ihren wirtschaftlichen Wert der Techniker über ihre mechanische Möglichkeit und Brauchbarkeit gehört werden. Gewiss, eine prachtvoll funktionierende und unwirtschaftliche Maschine ist eine leidige Spielerei — aber ein unter Umständen höchst segensreicher Apparat, der nur leider nicht funktioniert, ist eine lächerliche Utopie. Eine Kritik, die sich über die kulturelle Bedeutung eines Werks ereifert, ohne ästhetisch nachgeprüft zu haben, ob denn die künstlerische Lebenskraft, die allein die Kultur überhaupt berührt, in der „göttlichen Maschine“ steckt: solche Kritik ist häufig nicht weniger lächerlich. Also die ästhetische Kritik darf nicht fehlen, sie darf auch nicht *hinter* der kulturellen, die sie durch einen ästhetisch negativen Befund überflüssig machen kann, herhinken. Das ist das eine.

Das andre ist ein Gebot geistiger Reinlichkeit und besagt, dass man nicht eine Erkenntnisquelle durch die andre trüben, dass der ästhetische Späher sich den Blick nicht durch kulturphilosophisches Schielen verderben soll. Gewiss kommt noch eine andre, vielleicht höhere Wertung:

e geistige Einordnung eines Werks nach der ästhetischen
ntersuchung. Es geht aber durchaus nicht an, die weiter
spannten Kategorien jener Sphäre und die ästhetischen
egriffe gleichzeitig zur Anwendung zu bringen; ästhetische
lössen stillschweigend mit dem Mantel kultureller Quali-
.ten zu bedecken, und umgekehrt. Diese weitverbreitete
raxis scheint mir eine einzige Denkunsauberkeit.

Solange ich also ästhetische Kritik betreibe, auf die Er-
enntnis von Ursache und Wesen der künstlerischen Wir-
ung ausgehe, habe ich es lediglich mit den Kunstformen
ı tun. Mit Formen: kein Kunstwerk als solches ist anders
rkennbar, denn als eine planvoll gefügte Anordnung sinn-
cher Zeichen — akustischer in der Musik, optischer in der
Ialerei, sprachlicher in der Poesie. Wie jeder lebendige
)rganismus, so bedarf das Kunstwerk, um erkannt, ins
Reich des Lebens eingegliedert werden zu können, zunächst
norphologischer, anatomischer, physiologischer Unter-
uchung. Dies ist die Arbeit des ästhetischen Kritikers; hat
r es erst nach Erscheinung, Organisation, Funktion als
ebendiges Kunstwesen einer bestimmten Art erkannt, so
nag über die letzten rätselhaften Quellen seiner Lebens-
kraft der Biologe, der Kulturphilosoph seine sehr nötigen
Hypothesen stellen — nicht eher.

Eine ästhetische Untersuchung über Dichtungen ist also
im Grunde nur eine ganz bestimmte Anwendung der Sprach-
kritik. Sie hat die Aufgabe, die besonderen Anordnungen der
Worte, die Sprachformen alias „Stile“ zu erkennen, die jene
Erregung unsrer Psyche im Gefolge haben, die wir künst-
lerisches Erlebnis benennen. Das Wesen der Sprache, die
ja keine „rein“ sinnliche, sondern eine auf die Zentrale des
ganzen psychischen Lebens gerichtete Funktion ist, die bei
einem Kulturvolk in sehr flüchtigen Gedächtniszeichen die
Lebensleistung der hundert grossen und der Milliarde kleiner
Geister von vielen Jahrhunderten zusammenfasst, dies

Wesen der Sprache schliesst freilich bei Erfassung der einzelnen Sprachelemente ein gut Teil kulturgeschichtlichen Erwägens ein. Andre aber als die in den Darstellungsmitteln bereits inkarnierten Kulturmächte gehen den ästhetischen Kritiker eines Wortwerks nicht an. Er hat lediglich von den Formen oder Stilen der Sprachkunst zu handeln.

Gegen diese Art der Kritik erhebt sich nun immer wieder der behaglich höhnische Einwand: dies ganze Spintisieren über die Formen, d. i. das Wesen der Kunst, die Stile sei ja überflüssig; auf das allein wichtige Schaffen der Künstler habe ja alle Theorie doch keinen Einfluss. Dies ist zunächst einmal gar nicht wahr. Denn rechte Erkenntnisse bleiben nicht als tote Formeln im Gehirn liegen, sondern sie steigen in Blut und Nerven herab und mischen schliesslich den Willen ihrer Weisheit unsern unwillkürlichen Taten bei. Lessing, Hebbel, Otto Ludwig haben sicher mehr noch durch ihre Theorie als durch ihr Beispiel gewirkt — nicht weil sie Rezepte gaben, nach denen man Dramen anfertigt, sondern weil ihre theoretische Leidenschaft das Gefühl für den lebendigen Wert der dramatischen Form, ihren Ausdruckswert mächtig steigerte. Aber dies ist gar nicht die Hauptsache! — Der Kritiker von wirklichem Beruf sollte endlich den hochmütigen Artistenwahn zerbrechen, als ob die kritische, d. h. begriffssprachliche Äusserungsform des Menschengeistes etwas Sekundäres sei, das seinen Wert erst dadurch erhält, dass es der künstlerischen Äusserungsart nützt. In der kritischen Produktion ringt ein individueller Geist ebenso machtvoll um Ausdruck, um Selbstentfaltung, wie in irgendeiner Kunstform. Die Offenbarung eines Kritikers bildet allerdings den letzten Wert der Kritik — nichts andres.

Freilich eines „Kritikers“! Der dient der Reinigung der Wertgefühle auf diesem Gebiete schlecht, der zwar den Persönlichkeitsausdruck als Wert einer Kritik erkennt, als

[M]ittel dieses Ausdrucks aber die impressionistische Wieder[g]abe eines Kunsteindrucks, einer genossenen Stimmung be[z]eichnet. Denn solche psychische Berichter[s]tattung ist in jedem Falle etwas andres als Kritik [u]nd im glücklichsten Falle eine Dichtung aus zweiter [H]and, ein Dichten über Dichter. Wer so die Kritik zu [e]iner Art schwächlicher, begrenzter Kunst macht, nimmt [i]hr an inhaltlicher Selbständigkeit, was er ihr an formaler [S]ouveränität gibt.

[ ]Diese bequemen Epikuräer haben es freilich leicht, das [S]uchen begrifflicher Prägungen für die Formen und Stile [d]er Kunst zu bespötteln. Sie wissen nichts von der heiligen [W]ollust des Begreifens, die den kritischen Geist mit gleicher [I]nbrunst um die begrifflichen, wie den dichterischen Geist [u]m die sinnlich suggestiven Sprachzeichen für ein Erlebnis [r]ingen lässt. Der kritische Geist will dem künstlerischen [w]eder dienen noch ihn nachahmen. Er will wie jener die Welt [n]och einmal geben — aber in seinen besonderen Zeichen, [i]n den Zeichen begrifflichen Denkens. Gleich elementar und [g]ross steht von Anbeginn neben dem künstlerisch-gestal[t]enden der philosophisch-kritische Trieb in der Menschheit. [W]as wir im engern Sinne „Kunstkritik" nennen, hat Sinn [u]nd Eigenrecht als Ausstrahlung dieses philosophischen Er[k]enntnistriebes auf die Einzelerscheinungen in jenem Kreise [v]on Erfahrungen, der uns „Kunst" heisst.

[ ]Ausdruck einer Persönlichkeit, die ein künstlerisches Er[l]ebnis durch das Mittel begrifflicher Entscheidung ver[a]rbeitet — das ist das Wesen der Kritik.

DIE GENERATION VON 1890

DER BEFUND

Vor zwei Jahrzehnten war man ein aschgrauer Pessimist und beinahe ein schlechter Mensch, wenn man nicht glaubte, dass die grosse neue Blüte des deutschen Dramas dicht bevorstehe und beinahe schon da sei! Der kampffrohe Enthusiasmus der „Freien Bühne“ zitterte noch nach im jüngern Teil des literarischen Publikums, und die Fülle neuer Talente, die in so kurzer Zeit zutage traten und deren Namen sich in dem halben Jahrzehnt von 1890 bis 1895 wie starke, frohe Versprechungen ins Licht der Bühne drängten, diese üppig wuchernde, jäh aufschiessende Fülle schien jede Hoffnung zu rechtfertigen. Wenn nach der schlimmsten, lebenverlassensten Zeit, die die deutsche Kunst je durchgemacht hat, wenn nach den Jahren, wo Lindaus und Blumenthals „ernste Dramen“ die Szene beherrscht hatten, ein Talent von der Reinheit und Inbrunst Gerhart Hauptmanns die Bretter eroberte, wenn Halbes „Jugend“, Hirschfelds „Mütter“, Schnitzlers „Liebelei“ Schlag auf Schlag neue Bühnendichter, wirkliche Dichter, anzukündigen schienen — wenn Holz und Schlaf und Hartleben und Rosmer und andre mehr lauter, lauter neue deutsche Dramatiker schienen — wer hätte da nicht schwärmen dürfen? Wer hätte nicht im berückenden Morgenlicht des neuen Tages sich ein wenig in den Physiognomien irren und auch Leute wie Wolzogen, selbst Sudermann, ja sogar Fulda, die doch in aller Reinlichkeit den uralten Typus des handwerkfesten, modebeflissenen Bühnenarbeiters darstellten, für neue Dichter halten können?! Soviel neue Talente — und dazu ein neuer Stil, der neue Realismus, auch Naturalismus genannt, der all diesen jungen Kräften gemeinsames Gut schien, sie als eine Schule, als Träger einer einheitlichen Bewegung wirken liess — wer hätte nicht glauben, hoffen und weissagen sollen: Der Tag des grossen neuen deutsche nDramas steht vor der Tür. — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Was man zuerst als argen Irrtum erkannte, das war der „neue Stil“. Der von Holz entdeckte, von Brahm gepflegte „Naturalismus“ ist wohl die bislang absurdeste Verirrung in der grossen Geschichte der Ästhetik. Dass ein Menschenalter nach Hebbels Tode noch derlei Kunsttheorie in Deutschland ernsthaft und wirksam geäussert werden konnte, ist der stärkste Beweis, wie sehr dem Volk der Dichter und Denker im Zeitalter Darwins und Bismarcks jede ästhetische Bildung abhanden gekommen war.

„Freunde, ihr wollt die Natur, nachahmend, erreichen — o Torheit!
Kommt ihr nicht über sie weg — bleibt ihr auch unter ihr stehn.“

Man blieb sehr weit unter ihr stehn. Man fühlte bald, dass die Kunst, die „die Tendenz hatte, möglichst genau wieder Natur und nichts als Natur zu werden“, ein Unding war, das nur durch Inkonsequenz gegen sein ausgesprochenes Prinzip bestand, und dass sie, soweit der Einfluss ihres Prinzips reichte, für ewig ausgeschlossen war von dem heiligen Kreise der grossen erschütternden Wirkung, die wahre Kunst übt — eben deshalb übt, weil sie in einem erneuten Schöpfungsakt die Dinge der Natur einer höheren Form einordnet, so etwa wie die schöpferische Natur die roheren Elemente im Organismus schon einmal zu einem neuen Formsinn verband. — —

Die Unfruchtbarkeit des neuen Stils für das grosse Drama empfand man schnell. Das grosse Drama — das hiess ja den Kampf der überindividuellen geheimen Kräfte zeigen, die im Leben, in der Natur stets empfunden, nie angeschaut werden. Diesem Kampf sichtbare Form leihen, das hiess ja, von der „Natur“, im hölzernen Sinne der Wirklichkeitsdogmatiker, sich so schneidend wie denkbar abwenden. In

der Tat ist denn auch keiner der jungen Bühnennaturalisten von 1890 dem „Programm“ jemals treu gewesen. Aber wenn das Prinzip sich als Hemmung erwies — konnte man nicht ohne, nicht gegen die Theorie siegen? So gewiss das Holz-Brahmsche Dogma ein Armutszeugnis für den ästhetischen Geist der Zeit war — dass neues Leben, neues Kunstgefühl auferstanden war in der neuen Generation, das bewies die Flut der jungen Talente doch zweifellos. Konnte nicht der gesunde Instinkt die neuen Kräfte abseits von aller theoretischen Einsicht doch zum grossen Ziele führen? — Gewiss konnte er! Wenn nur die Kräfte ausreichten — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ich glaube, man ist sich heute ziemlich einig: Die Generation von 1890 hat uns das neudeutsche Drama grossen Stils nicht geschenkt, und sie wird es uns auch nicht mehr schenken. Über die gröbsten Fälle ist man sich ja heute einig: dass weder das Sudermannsche Geschäftsverfahren, die Zuschauernerven tunlichst zu reizen, noch das Fuldasche, selbige Nerven tunlichst zu streicheln, zum Stil eines neuen Dramas führt, das haben inzwischen wohl auch Schwachbegabte begriffen. Man sieht auch ein, dass kein Wesensunterschied ist zwischen solchen geborenen Bühnenarbeitern und den gefallenen Dichtern, denen, die den innern Besitz, bei dessen Gestaltung sie einmal Künstler waren, völlig verausgabt haben und die doch aus Selbsttäuschung, Eitelkeit, wirtschaftlichem Bedürfnis und Gewohnheit beim Metier bleiben und kaltlächelnd jedes Jahr ihr Theaterstück herstellen. Dass ein Mann wie Max Dreyer in diesem Falle ist, das bestreitet heute kaum noch ein Einsichtiger — aber wird selbst das verhängnisvolle Wohlwollen der guten Freunde sich noch lange der Einsicht verschliessen können, dass auch die Dichter der „Jugend“ und der „Mütter“ zu diesen Frühverarmten gehören? Schnell und gründlich Ver-

armte, denen doch Einsicht oder Mut gebrach, um ehrlich zu entsagen, und die in Stücken von fürchterlicher Ohnmacht wieder und wieder — qualvoll und quälend — poetische Fruchtbarkeit vortäuschen wollen.

Viele bleiben also nicht aus der grossen Schar der Talente, die man vor einem Menschenalter frohlockend begrüsste.

Aber wie viele von Goethes Jugendgenossen hatten denn eine Entwicklung, die sie zu reifem Werk und geschichtlich grosser Person hinaufführte? Die Menge tut es wahrlich nicht, und einer Zeit ist gelungen, was ihren Führern, ihren Besten gelang. Zuletzt bleibt allein die Frage von Belang: wie weit sind die ganz wenigen stärksten Geister der Generation von 1890 gelangt?

Nun ist gar kein Zweifel, dass der Sturm, der in den achtziger Jahren des vorigen Säkulums durch das junge Deutschland wehte, reichen Samen mitgetragen hat, dass die Wellen sozialer und ethischer Leidenschaft, die er aufwühlte, im besonderen unsre Literatur aus dem Blachfeld witziger und aufklärerischer Plaudereien wieder zur Höhe heftigen Willens und Leidens, zur Höhe elementar-seelischen Anteils gehoben haben, und dass die Generation in Persönlichkeiten wie Liliencron, Dehmel und Hauptmann, und auch George, Hofmannsthal und Rilke, den Brüdern Mann und Mombert eine Tiefe und Reinheit des Selbstgefühls, und damit eine Kraft des künstlerischen Ausdrucks erlangt hat, die sie gewiss den reichen Geschlechtern der Kunstgeschichte zuweist.

Aber etwas ganz anderes ist unsere besondere Frage, ob diese Generation zu der speziellen Kunstform des D r a m a s gelangt ist?

Konnte das Lebensgefühl, von dem diese Generation ausging, sich so entwickeln, dass diese Dichter der reinen dramatischen Form, teilhaft wurden? — Denn es ist ja

nichts Zufälliges, in was für Kunstformen ein Geschlecht seinen Geist, sein Gefühl, seinen Willen zu ergiessen vermag! Das Drama aber ist diejenige Dichtform, in der der Schöpfer sein Weltgefühl lediglich durch den Schein redend gegeneinander bewegter Menschen ausdrückt; es kann deshalb nur zur Blüte gelangen, wo der sozial bewegte, handelnde, redende Mensch dem Dichter die höchste, vollste Offenbarung des Weltgeheimnisses ist. In solcher Art Menschen-Religiosität vollendete der Renaissancedichter Shakespeare die dramatische Form; in solcher Art von Frömmigkeit begann das klassische deutsche Drama: die Aufklärungsbegriffe wurden von leidenschaftlichem Gefühl zum Humanitätsideal, zur neuen Menschenreligion der Iphigenie umgeschmolzen. So ward abermals dramatische Dichtung möglich.

Die Frage erhebt sich: konnte diese Generation, die von einem düstern Naturglauben, von Pessimismus und Skepsis ausging, es in aufrecht freudiger Menschenfrömmigkeit weit genug bringen, um im Spiel handelnder Menschen ihr Symbol, ihre Erfüllung zu finden? Konnte ihr der Mensch wieder so wichtig werden, so sicher, so heilig, das Handeln so nötig, so erhaben, das gesellig gesprochene Wort so bedeutsam?

Unter den Meistern, an denen sich die Generation von 1890 bildete, unter diesen Weckern des Gewissens, diesen Erschütterern aller faulen Tradition, war nur einer, der sich der szenischen Form bediente. Neben die Epiker Zola und Tolstoi, den Lyriker Verlaine und Baudelaire, den Hymniker Nietzsche stellte sich der Dramatiker Ibsen. Jene, die da meinen, dass wir wirklich von dieser Generation ein grosszügiges und echtes Drama deutscher Sprache erhalten

haben, müssen notwendig Ibsen zum Ahnherrn des neuen deutschen Dramas machen. So wird es unser erstes Problem, zu erkennen, wie dieser Meister selber zur dramatischen Form steht. „*Ibsen als Dramatiker*" ist unser nächstes Thema.

* So *Alfred Klor* zuerst 1896 in der „Neuen deutschen Rundschau": „Der Ahnherr".

IBSEN ALS AHNHERR?

Man muss anfangen mit der Konstatierung, dass es ein Ibsenproblem gibt. Das ist nichts Selbstverständliches.

Trotz aller Bemühungen der Goethephilologen nämlich gibt es eigentlich kein Goethe-Problem, und obwohl Shakespeare für die unausrottbare Spürwut gewisser Schriftsteller bekanntlich ein „Rätsel" ist, so ist er doch im Sinne der Menschheitsgeschichte keineswegs ein „Problem". Die Grösse dieser Erscheinungen ruht gerade darin, dass sie zwar mit viel verschiedenen Namen benennbar, aber dem unaussprechlichen Gefühl nur in einem Sinne fassbar sind. Denn in ihnen selbst sind nicht Meinungen und geistiger Widerstreit lebendig, sie sind einheitliche Geburten der Natur wie Fels und Baum. Sie sind deshalb oberhalb der Meinungen, sie sind kein Problem. Aber Henrik Ibsen ist ein Problem.

Wo dies Problem liegt, erkennen wir vielleicht am klarsten, wenn wir zwei Abbildungen nebeneinander halten, die man von Ibsen in Deutschland gemacht hat:

Roman Woerner hat das umfassendste, sorgsamste und getreuste deutsche Buch über Ibsen geschrieben. Mehr ein eng angeschmiegter Kommentar als eine persönliche Verarbeitung des Phänomens Ibsen. Woerner tritt in liebevoller Hingabe fast immer auf den Standpunkt des Autors selbst. Das gilt nicht etwa für alle Einzelheiten; der einzelnen Leistung gegenüber übt Woerner durchaus selbständige, freie und feine Kritik, er geht darin etwa so weit als ein Individuum vom Range Ibsens auch wohl in Selbstkritik gehen könnte. Über die tiefen grossen Widersprüche aber geleitet Woerner mit biographischer Selbstverständlichkeit hinweg. Er glaubt an ganz tief einschneidende Wandlungen, die von Epoche zu Epoche veränderte Lebensum-

stände bewirkt hätten, — während es eben das Ibsen-Problem ist, die eine unzerstörbare Naturkraft „Ibsen" herauszustellen, an der solche Umstände solche Brechungen erfahren konnten. So nennt er Ibsens römische Produktion ein Zeitalter dichterisch reiner Entfaltung und merkt andrerseits für seine modernen Dramen sehr wohl einen Rest französischen Einflusses als lästig an: „Das Unterstreichen und Ausdeuten von Worten und Handlungen": — aber er nimmt diese Beobachtung einfach hin, vertieft sich nicht in das Problematische und Schwerwiegende dieser Wandlung. Er tadelt die kühl tendenziöse Mache in den „Stützen" oder den unbelebten Allegorienbau im „Baumeister": — aber er stellt nicht das Wesen einer Kraft dar, aus der neben dichterisch Reinem so Mangelhaftes mit Notwendigkeit folgen muss. Und er leitet den tiefen Pessimismus der Ibsenschen Altersdramen nur aus der besonderen Stimmung jener Lebenszeit ab, während mein Naturgefühl verlangt, hier den organischen Abschluss einer grossen Entwicklung zu begreifen. So aber kann und darf Woerner sich halten, weil er, als Kommentator, mehr den Wunsch hat, der Lebensleistung dieses Mannes zu dienen als sie zu benutzen. Mit dieser schönen Pietät werden die Ibsenschen Dramen wohl jedes in sich vortrefflich abgeleitet und erläutert — aber nur ein entfernter, selbstherrlich erhöhter Standpunkt könnte einen Blick gewähren, der aus dem Ensemble dieser Werke das Werk und seinen Schöpfer, den rätselreichen, erkennen liesse. Woerner vermag dies nicht, weil er nicht die Distanz nimmt, von der aus das ganze Ibsensche Dichten sich als ein Tumult widerspruchsvoller Kräfte offenbart. Mit einer Selbstverständlichkeit, die dem lebendigen Autor wohl geboten, dem Kritiker seines Wesens aber verboten ist, spricht Woerner von dem Standpunkt aus, der Ibsens eigner war: er glaubt unbedingt an Ibsens D i c h t e r n a t u r.

Und nun das andere Bild: Bald nach dem Tode Henrik

Ibsens liess Fritz Mauthner eines seiner mehr als geistreichen „Totengespräche“ erscheinen. Da lässt er den tapferen, kleinen Henrik vergebens um Aufnahme suchen im Reiche der blauen Maria, bei den grossen Künstlern —, den Lieblingen der Götter, die da das Rechte blind erfassen mit dem Griff und es zum klingenden Werk biegen. Aber er landet im Feuersaal der schwarzen Maria, wo die grossen Schriftsteller, die Krieger des Wortes, hausen. Und Swift, der grösste unter ihnen, bemerkt, da Ibsen es anfangs verschmäht, sich als Dichter zwischen ihn und Voltaire, die „Tagesschriftsteller“, zu setzen: „Er ist wie Molières „Bourgeois gentilhomme“: Il dit de la prose sans le savoir!“

Aber auch damit ist das Ibsen-Problem nicht aus der Welt geschafft; es geht nicht an, den Mann einfach zu den Schriftstellern, den lediglich zweckvollen, rhetorischen Meistern des Wortes zu weisen, den Mann, der Mutter Aases Himmelfahrt gedichtet hat — eine reinere Selbsterfüllung der Phantasie, als sie dem dämonischen Willen eines Swift jemals sich hätte bilden können; und der in seinen Altersdramen einen durchgehenden Rhythmus von so bestrickender lyrischer Kraft gefunden hat, der darf auch nicht einfach einem Voltaire an die Seite gestellt werden, dessen Verschen Gott bekanntlich nur vergeben konnte um der andern Sachen willen, die er „so leidlich gut ans Licht gebracht“ hatte. Ibsen aber hat bekanntlich überhaupt nichts ans Licht gebracht als Dichtungen. Oder das, was er als Dichtungen hielt.

Aus diesem Kontrast der Mauthnerschen Anschauung mit der Woernerschen (die im wesentlichen Ibsens Selbstanschauung ist) muss sich aber das eigentliche Ibsen-Problem stellen lassen: Ein agitatorischer Schriftsteller, dem doch nur die poetische Form zugänglich ist, und ein Dichter, der Jahrzehnte lang von pädagogischen Ideen be-

herrscht ist, und schliesslich unter bitteren Anklagen gegen alles Dichtertum vom Schauplatz abtritt. . . . Das ist das Ibsenproblem.

Solche Unterscheidung zwischen Dichter und Schriftsteller ist ganz unvermeidlich. Denn der Dichter ist ein Mensch, dessen Lebensgefühl ganz unmittelbar in Anschluss an den religiösen Mittelpunkt, an das göttliche, schöpferische Zentrum erwächst; der Dichter gebraucht deshalb alle Inhalte der Zeit nur als Symbole und die Worte lediglich als Mittel zur Erweckung dieses Grundgefühls; alle geistigen Bedeutsamkeiten, alle praktischen Wirksamkeiten der Sprache ordnen sich diesem letzten Plan unter und die Besonderheiten seiner Generation sind an seinem Werk nur als das Material sichtbar, in dem zeitlos gültige Erfahrungen der Menschheit gestaltet sind. — Der Schriftsteller, dessen Lebensgefühl in grossen Individuen, wie Swift oder Rousseau, an Spannkraft und Tiefe nicht hinter dem des grössten Dichters zurückzustehen braucht, hat doch einen ewig andren Weg ins Herz der Welt. Er ist ein Mann der Praxis, ihm wiegt die Erscheinungswelt, die historische Wirklichkeit, die menschliche Gesellschaft, in der er steht; die möchte er emporführen, möchte sie entwickeln. Und die Worte sind dem Schriftsteller in Wahrheit praktische Signale, die die Gesinnung beeinflussen, den Willen richten, letzten Endes die Hände in Bewegung setzen sollen. Für diesen praktischen Zweck wird vom Schriftsteller der ästhetische, gefühlmässige Wert der Worte nur so eben mitbenutzt; letzten Endes aber will der Schriftsteller nicht das Gefühl erwecken, sondern den Willen bewegen. Er hat es nicht wie der Dichter mit Gott, sondern unmittelbar mit den Menschen zu tun. Er ist vor allem Vorkämpfer, Ermahner, Erzieher seiner Generation.*)

*) Eine gewisse Sorte moderner Kritik — stets eifrig bestrebt, ihren Namen und Beruf zu schänden, indem sie einem momentanen Nervenreiz,

Da fällt es nun klar in die Augen, wie sehr Ibsen ganz unwillkürlich als Schriftsteller empfunden wird. Denn als er starb, war doch nur ein kleiner Kreis, der seiner künstlerischen Gaben gedachte, ja der seine reinsten Kunstwerke (Peer Gynt!) überhaupt nur kannte; aber viele Tausende hatten das Gefühl, dass der grosse Schärfer des Zeitgewissens, der Erneuerer der Moralen, der unerbittliche Verfechter der Wahrheit hingegangen sei. — Und doch — dieser Ibsen hat sich immer geweigert, als Träger praktischer Ideen, als Erzieher und Reformator zu gelten. Er hat immer nur Dichter heissen wollen und hat am Ende seines Lebens sich sogar

einem Stimmungseffektchen zuliebe alle Kategorien reinlichen Denkens ineinander „aufmischt" — pflegt gegen ähnliche Darlegungen die Dummheit zu geistreicheln: die Grenzen zwischen Dichter und Schriftsteller beginnen zu versinken, weil es für gewisse differenzierte moderne Dinge nicht mehr Symbole, sondern nur noch Erörterungen gibt. — Das ist annähernd so geistreich, als ob ich die Grenzen zwischen Mensch und Maschine „versinken" lasse, weil die Maschine dem Menschen irgendwelche Funktionen abgenommen hat. (Die eben dadurch als unwesentlich für das Menschliche charakterisiert sind.) Leben, das nicht im Symbol d. h. in Gestalt aufgegangen ist, wird eben nicht gedichtet, bleibt ewig ausserhalb der Kunst, die uns G e f ü h l s l ö s u n g e n (nicht intellektual praktische Anregungen) gibt, und sich einzig dadurch über jede andre uns mögliche Erfahrung erhebt. Erörterung ist Auseinanderlegung, ist immer das äusserste Gegenteil der verbindenden, alle Gegensätze zu einer e r l e b b a r e n E i n h e i t organisierenden Kunst. Nur ein denkfeindlicher Verwischer, der im Grunde das Wesen analytischer Erörterung so wenig erlebt hat, wie synthetische Schöpferlust, und der für sein Plaudertalent gern Schöpferlorbeeren haschen möchte, kann Klarstes so trüben wollen. Aber derartige Pro domo-Logik ist frivol und gefährlich in einer Zeit, die nichts nötiger braucht als Klärung des unterscheidenden Formgefühls, auf dass uns nicht immer wieder „Erörterungen" für Gestaltung, Gerede für Kunst angeboten werde. Solange die Dichter keine Lebensausschnitte fassen können, gross genug, um Symbole unseres ganzen heutigen Seins zu werden, solange werden wir kein Drama erhalten; ich glaube aber, dass eine Gestaltungskraft von solcher zureichenden Kapazität erwächst, wie sie der denkfremde Kopf dieser Unkritiker freilich nicht kapieren kann.

selber bitterlich geschmäht, dass er nur Dichter gewesen sei, und dass er darüber das Leben versäumt habe.

Solche Unterscheidung zwischen Kunst und Leben, und das heisst doch wohl zwischen der Kunst und dem Leben der Praxis, der Tat, der Wirklichkeit, kann aber überhaupt nur geboren werden aus dem Geist der Romantik, die das dichterische Gefühl zu völliger Entwirklichung, zu phantastischer Weltflucht anspannte. Das formale Prinzip, das den Gestaltenden vom praktisch Handelnden trennt, zog die Romantik ins Inhaltliche, sprengte den letzten gemeinsamen Urgrund praktischer und künstlerischer Lebensreaktion: den Willen zur Bewältigung des Wirklichen auseinander — und machte so den Künstler zu einem Aussenseiter des Lebens, was doch weder Aeschylos noch Dante, weder Raphael noch Goethe gewesen waren. In der Tat, am tiefsten Quell des Ibsenschen Lebensstromes steht der Geist der Romantik, und ohne diese Tatsache aufs hellste beleuchtet zu haben, wird niemand den Weg in das Ibsen-Problem hinein finden.

Der Mensch der Romantik, der aus aller sozialen Bindung gelöste, der reine Gefühlsmensch, dessen genialischer Trieb schon fast die Schranken der Realität überfliegt und der am stumpfen Widerstand der Welt zuschanden wird, das war in irgendeiner Variation stets der Held der Ibsenschen Jugenddramatik, als sie sich noch im Stil mehr oberflächlicher Kostümromantik drapierte, als sie den Abstoss vom Wirklichen durch die Trachten alter Zeiten und fremder Länder zu gewinnen suchte. Einmal, ein einziges Mal hat, am Ende dieser Periode, Ibsen den genialen Gefühlsmenschen triumphieren lassen, hat in seinem Hakon den instinktsicheren, dämonischklaren Kronprätendenten über den düstern Zweifler und unsicheren Vernunftmenschen zum Sieg geführt. Dann aber gewann der Geist dieses Skule in Ibsen selber die Oberhand; er gab nur noch den Untergang,

die Niederlage romantischer Gefühlsgenies. Dies geschah aufs grossartigste in jenen drei Werken, die er nach seiner Abreise aus Norwegen ausführte, und die mehr als die Wagnersche Oper verdienen als Schlussstein und Vollendung der europäischen Romantik angesprochen zu werden: der dreifach vergebliche Sturmlauf, den der ethische Wille in „Brand“, die sinnliche Phantasie in „Peer Gynt“, der spekulative Geist in „Kaiser und Galiläer“ gegen die Grenzen der Menschheit unternimmt, — das ist die letzte grosse Schlacht der Romantik in Europa. Brand, Peer Gynt und Julian kehren geschlagen heim, von der Sonne betrogen, und der Gnade der unbekannten Gottheit empfohlen, die sich nicht begreifen und erringen, die sich nur als Liebe ahnen lässt. Das Reich Hakons, des Siegers, ist vorüber, und Skules Zweifelsucht verwandelt allgemach den romantischen Glauben an das grosse Ich in romantischen Fatalismus.

Es enthüllt sich nun aber mehr und mehr, dass die Skulische Zweifelwut, dieser misstrauische, ganz der Realität verhaftete Wahrheitssinn, diese immerwache Gewissenskritik, diese ethische Leidenschaft, eine Grundgewalt in Ibsens Natur ist, die es mit der romantischen Sehnsucht aufzunehmen vermag. Ibsen selber ist es, der das „akute Rechtschaffenheitsfieber“, das „kränkliche Gewissen“ besitzt, das er so vielen seiner späteren Helden angedichtet hat. Er besitzt jene Hypertrophie des Verantwortlichkeitsgefühls, an der Gregers und Rosmer, Almers und Solness so leiden. Und in der Masslosigkeit seiner Wahrheitswut kann er schon längst das Kunststück, das in Peer Gynt beschrieben wird, „sich selber auf den Kopf zu steigen“. Diese ethische Leidenschaft hat seine romantische Sehnsucht gebrochen und düster gefärbt. Sie überflügelt nun Ibsens dichterische Bedürfnisse überhaupt, sie fängt an, sich den Gefühlsausdruck, in dem sie schon immer eingeschlossen

lag, unterzuordnen — und aus dem Dichter hervor spring der Schriftsteller!

Das grosse, „ganz von einer Empfindung volle Herz" aus dem heraus er bisher gedichtet hatte, das er gestalte hatte, es wird ihm jetzt zum Massstab, an dem er Wahrheit, Stärke, Richtung realer Erscheinungen misst statt von dem in seinem Sinne grossen Menschen zu dichten, ihn darzustellen wie bisher, agitiert er für ihn, indem er die Verlogenheit kleiner Grosstuer entlarvt.

An die Stelle jener Aussprache mit Gott — das war sein romantisches Dichten bisher gewesen — trat ein pädagogisches Einsprechen auf die Menschen. Im tiefsten Innern bildet sich Ibsen jetzt trotz aller theoretischen Ableugnung ein, er „könnte was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren". Für die Art, wie er instinktiv jetzt jedes Problem aktualisiert, das heisst aus dem Religiös-Dichterischen in das Ethisch-Schriftstellerische übersetzt, dafür geben im Nachlass die kurzen Aufzeichnungen zu „Nora" ein verblüffendes Beispiel: der erste Satz schlägt ein grosses, zeitloses, dichterisch reines Thema an, er spricht von dem ewigen, tragischen Gegensatz männlicher und weiblicher Lebens- und Denkart; im zweiten Satz ist schon in bedenklicher Verengung von der „Ehefrau" die Rede; im dritten Satz aber handelt es sich bereits um die „Frau in der heutigen Gesellschaft", — der grosse tragische Konflikt ist zu einem sozialen Missstand eingeschrumpft, gegen den mit sozialem Eifer zu Felde gezogen werden kann. Es gilt jetzt, eine These zu beweisen, ein aufreizendes Beispiel zu deduzieren; und deshalb ist klar, dass nicht der Dichter, sondern der Schriftsteller Ibsen sich in die Schule der wirksamsten Theatermoralisten begibt, die zu finden waren: in die Schule der Franzosen, speziell des jüngeren Dumas. Und nun haben wir als notwendige Konsequenz jenes „Unterstreichen und

Ausdeuten von Worten und Handlungen“, das Woerner bedauernd vermerkt.

Die ernsthafte französische Bühnenliteratur nämlich von Corneille bis Brieux ist beinahe ausnahmslos Schriftstellerarbeit, moralistische Rede, tendenziöser Gesinnungsvortrag, erzieherischer Wille, der einen Schein von Lebensvorgang zur Maske nimmt, — nicht dramatische Dichtung, Menschengestaltung, in der sich ein leidenschaftliches Gefühl für Lebensvorgänge hingebungsvoll und hinreissend auslebt. Diese Produktion kann Interessantes und Langweiliges, Bedeutendes und Wertloses hervorbringen — aber sie wird ihrem Ziel wie ihren Mitteln nach stets tief geschieden sein von dramatischer Dichtung, wie wir sie verstehen.

Dass aber nun bei Ibsen gleichwohl kein einfach verbesserter Dumas, kein echtes Schriftstellerstück entsteht, das liegt nicht nur an seinem geistigen Format, an der überlegenen Intensität seiner moralischen Leidenschaft. Man kann sich sehr wohl das Drama eines Swift vorstellen, das voll mächtigster Spannung und doch reines Schriftstellerprodukt, allenthalben deutlich zu einem Zweck gerichtetes Mahnwort ist. Bei Ibsen aber hört im Schriftstellerstück die rein dichterische Arbeit nie auf; und zwar — damit dringen wir in den Kern seiner Problematik — wirkt die eigentlich dichterische Kraft fremd, ja sogar feindlich dem schriftstellerischen Willen gegenüber. Denn was dichterisch in Ibsen fortlebt, ein anders gerichteter Spross aus der Wurzel seiner tiefen Skepsis, was immer lauter aus seinen Dramen redet und allmählich die Stimme des aktiven Ethikers wieder übertönt, das ist sein romantischer Fatalismus, das sind immer düsterer und hoffnungsloser aufsteigende Zweifel an der Freiheit des Menschen, das ist etwas wie katholische Resignation ohne katholischen Glauben, das starrt uns zuweilen an wie nihilistische Verzweif-

lung. Und das Seltsame und Verhängnisvolle ist es nun, dass diese Stimmung, um deren lyrischen Ausdruck in allen Ibsenschen Dramen von den „Gespenstern“ an stärker und stärker gekämpft wird, in einem gänzlich fremden und unvereinbaren Verhältnis steht zum Willen moralischer Erweckung, ethischer Bekehrung, der den Schriftsteller Ibsen ans Werk treibt. Denn was haben wir von Menschen zu fürchten, zu hoffen, zu fordern, die ganz und gar unfrei sind, durch deren Denken, Handeln und Fühlen immerfort fremde, dunkle, unbekannte Mächte greifen, Mächte, die in der „Frau am Meer“, in „Hedda Gabler“, in „Rosmersholm“ langsam anwachsend, in „Baumeister Solness“, „Klein-Eyolf“ und „Borkman“ geradezu schon die eigentlichen Träger der Handlung geworden sind?

So entsteht jene tief widerspruchsvolle Mischung des spätibsenschen Stiles, die nirgends als in der einmal einzigen Person dieses grossen Übergangsmenschen ihre Einheit hat, und die deshalb nie jemand wird nachahmen können.

Der schriftstellerische, d. h. erörternde, deutliche, agitatorische Realismus,*) den Ibsen von den Franzosen gelernt hat, kreuzt seine verständig trocknen, mathematisch kalkulierten Zeichen mit den schwermütig geheimnisvollen Rhytmen einer fatalistischen Symbolik. Zu einen ganz reinen Klang hat aber Ibsen selber die zwei Seelen in seiner Brust nie gebracht. Es bleibt ein Widerspruch geistig wie künstlerisch — ein Widerspruch, der seine Stücke oft schon rein äusserlich auseinanderreisst, und selbst dort einen inneren Stachel zurücklässt, wo, wie in den „Gespenstern“, der solidesten aller seiner Arbeiten, die Fabel einmal soziale Tendenz und romantisches Schicksalsgefühl äusserlich gleich gut deckt. (Weil die „Gespenster“ zugleich die feigen Vor-

*) Im Gegensatz zu dem durchaus übernatürlichen, heroischen Gefühlsrealismus Shakespeares.

urteile der Gesellschaft und die dunklen Mächte der Vererbung bedeuten.) Die geistige und künstlerische Möglichkeit eines aktiven Fatalismus, die Vereinbarkeit eines ganz gebundenen Weltgefühls mit höchster Tatbereitschaft, die hat erst eine spätere Generation erfasst und erwiesen; hier bedeuten Dehmel, Verhaeren und Shaw zweifellos einen Schritt über Ibsen hinaus.

Ibsen kann nicht Ahnherr eines neuen Dramas sein, weil er selbst keinen neuen rein dramatischen Stil geschaffen hat. In seiner ersten Periode vollendete er die romantische, monologisch leidenschaftliche Tragödie. In seiner zweiten Periode kreuzte er die französische undichterische Theatertradition mit einer schweren fatalistischen Lyrik. Er selbst hielt die auseinanderstrebenden Teile noch eben und nicht einmal immer völlig beieinander — bei all seinen Nachahmern fielen sie grell, grässlich, grotesk auseinander. Die Kunde der deutschen Ibsennachahmung wird kaum in die Literaturgeschichte eingehen, weil diese Produkte (meist an der Grenze unfreiwilliger Parodie) nicht einmal für Tage lebensfähig waren; selbst Hauptmann und Schnitzler (von Halbe und Hirschfeld zu schweigen!) haben ihre allerschwächsten Momente dort, wo sie unter Einfluss des Ibsenschen Spätstils stehen. (Einsame Menschen, Versunkene Glocke — Gefährtin, Vermächtnis) und moralistische Absichten mit mystischen Naturstimmungen grundieren wollen. Nur eine kritische Generation, die noch vom Naturalismus nicht wahrhaft loskam, die die hartnäckige Deutlichkeit, die aufdringliche Anwendbarkeit des Gesellschaftsstücks für Wirklichkeitsnähe, und Wirklichkeitsnähe für ein ästhetisches Verdienst hielt*), nur eine Generation, die z. B. die inzwischen längst

*) Der Dichter hat kein Interesse daran, dass Othello als ein richtiger General erscheint (und deshalb keine Monologe hält) —, denn

(auch von Hauptmann!) aufgegebene Ausschaltung des Monologs für eine künstlerische Tat hielt — nur solche Generation konnte glauben, dass mit Ibsens genial energischer (und doch lyrisch gebrochner!) Vollendung des tendenziösen Schriftstellerstücks, des Diskutier- und Thesendramas, des komprimierten und verdeckten und gespitzten Dialoges — dass mit dem allen das Vorbild einer neuen dramatischen Kunst gegeben sei.

Dass das offenbar undichterische, realtendenziöse Schriftstellerstück bei Ibsen mit wirklich dichterischen Kräften ins Gemenge kam, hat im Gegenteil die Entwicklung erschwert, das Urteil verwirrt, die Schaffenden gehemmt. Der Weg zum Drama musste als ein Weg zur Ausprägung reiner unpraktischer Gefühlserlebnisse zwischenmenschlicher Art von den deutschen Dichtern ganz neu gesucht werden — fern von Ibsen. Das Suchen begann. Und der erste, den grosse Kraft wirklich zu einem Ziel brachte (wenn dies auch nicht unser Ziel bleiben soll), Gerhart Hauptmann, er ist beinah nur in gelegentlichen Schwächen als ein Schüler Ibsens zu erkennen.

Das neue Drama kann erst aus der Lösung jenes Problems erwachsen, in dem Henrik Ibsen stecken geblieben ist. Deshalb kann er kein Vorbild sein — kein dramatisches, kein künstlerisches, kein weltanschauliches. Wohl aber ein ethisches — der wilde Wahrheitswille, die furchtbar unerbittliche Selbstkritik, die beispiellos zähe Arbeitskraft

---

der Dichter will eine mehr als individuelle, mehr als historische Menschlichkeit gestalten; der Schriftsteller muss darauf Wert legen, dass Helmer als ein richtiger Advokat erscheint (und keine Monologe hält), weil er will, dass alle anwesenden Advokaten sich getroffen fühlen, die Nutzanwendung auf sich machen. Dieser Realismus ist lediglich eine Nützlichkeitsforderung, die aus der agitatorischen Tendenz folgt, eine Konsequenz, die eine so starke Kraft wie Ibsen freilich ziehen musste, wenn sie einmal diese Form anpackte.

dieses Mannes in Leben und Kunst, die geben ein erschütterndes, erhabnes Beispiel grosser Menschlichkeit über alle (gewiss bedeutsamen!) Inhalte seines Werkes weit hinaus.*) Denn mit welchen künstlerischen oder schriftstellerischen Mitteln immer es geschah — Henrik Ibsen ist der Mann, der vor dreissig Jahren einfach durch den Grad seiner sittlichen Leidenschaft das europäische Gewissen schmelzen machte.

---

*) Die Kraft dieses Mannes, das eigentlich Geniale und unheimlich Grosse an ihm fliesst natürlich aus derselben Quelle wie seine ganze ungelöste Problematik: es ist die ethische Leidenschaft, „die sich selbst auf den Kopf steigt", die Wahrheitswut, die sich gegen die eigne Person, das eigene Werk richtet. Mit welcher Unverdrossenheit, welcher Unerbittlichkeit und welchem Erfolg Ibsen sein Werk gearbeitet hat, davon geben die Nachlassbände den grossartigsten Begriff: zwei- und dreimal und öfter wird dasselbe Stück, derselbe Akt, dieselbe Szene wieder und wieder geschrieben. Und was für ein Unterschied ist da zwischen der ersten Nora und der schliesslich veröffentlichten! Wie locker und bequem ist ursprünglich die Szenenführung, wie banal und grob die Charakteristik. Was ist dieser alte Rank für ein unerträglicher „Räsonneur", dieser Krogstadt für ein Romanbösewicht, dieser Helmer für ein faustdicker Rohling! Und wieviel feiner ist es z. B., dass Frau Linden jetzt Arbeit sucht, gerade weil sie für niemanden mehr zu sorgen hat und sich innerlich leer fühlt — in der ersten Fassung muss sie für ihre unerwachsenen Brüder sorgen! Und Helmers kostbares „Ich bin gerettet" nach Empfang des Briefes, in dem Noras gefälschter Schuldschein zurückgeschickt wird, — dieser Satz, der uns jetzt das Siegel der ganzen Gestalt scheint, hiess ursprünglich bedeutungslos und banal „Du bist gerettet"!

Wie am einzelnen Werk, so ist im Zusammenhang der Werke diese beispiellos zähe, nichts versäumende, alles überschauende Arbeitskraft anzustaunen. Nichts darf verloren gehen. Wenn 1878 in den „Stützen," die später gestrichene alte Frau Bernick den ersten Akt mit dem Angstruf „Gespenster!" beschliesst, so wird das fünf Jahre später in einem Stück diese Titels wieder verwertet. Und was Konsul Bernick ursprünglich an wirtschaftlichen Utopien produziert, das feiert nach 15 Jahren eine beinah wörtliche, nur durch den neuen Tonfall der lyrischen Spätzeit geänderte Auferstehung im Munde des John Gabriel Borkman.

GERHART HAUPTMANN

I.

„Wenn in einem dramatischen Werke die Ungewissheit der Ereignisse nicht mehr ihren Grund in der Ungewissheit der Charaktere hat, so ist es kein Trauerspiel der Kraft, sondern ein Trauerspiel der Schwäche, es ist, wenn man so will, das Schauspiel des menschlichen Lebens: grosse Wirkungen, kleine Ursachen. Es sind Menschen, aber auf den Brettern braucht man entweder Engel oder Riesen."

Mit diesen Worten, die ganz in seiner flach grossartigen Al-fresco-Manier gehalten sind, hat Victor Hugo einmal etwas ziemlich Richtiges über das Wesen des Dramas ausgesagt — des Dramas, das er allein fühlte und würdigte: das Shakespearesche Drama, erzeugt vom Menschengefühl der heidnischen Renaissance. Ihm selbst und den äusserlichen Romantikern seines Schlages wird das Wort freilich zum Fallstrick, denn sie meinen es extensiv und steigern ihre Menschen im Bösen und im Guten zum gleichgültig Unmenschlichen hinauf; wird es aber, wie beim grossen Shakespeare, intensiv verstanden, so enthält der Satz seine tiefe Wahrheit: die schicksalsbildenden Dämonen, das Englische, das Riesenhafte, das selbstherrlich Göttliche in der einzelnen Menschenseele, das ist Held bei Shakespeare und bei allen, die ihm nachfolgen, und der Kampf solcher Dämonen mit den Göttlichen draussen und mit den anderen Menschen in der Welt, ist das dramatische Thema, die Essenz des dramatischen Lebens, ist die dramatische Form.

Man wird vielleicht sogar diese Form des Dramas als d i e dramatische Form ansprechen können, wird behaupten dürfen, nur hier sei die reine Erfüllung des dramatischen Formprinzips (d. h. sprachkünstlerisch: das völlige Verschwinden des Dichters hinter der Illusion lebendiger gegeneinander bewegter Gestalten). Aber man darf nicht mit

Victor Hugos Satz die Tatsache schlechthin unterschlagen, dass es auch Werke, dramatischer Form sich nähernd, gibt, szenische Dichtungen von unzweifelhaft grossem, künstlerischem Rang, die ihrem innersten Prinzip nach allerdings nicht in den Charakteren, sondern in einer dunklen Gewalt draussen das letzte Agens suchen, und die mithin bewusst das geben, was Victor Hugo „das Schauspiel des menschlichen Lebens“ nennt.

Ich will dabei nicht von der griechischen Tragödie sprechen, die ganz und gar auf ihrer sakralen Chorlyrik fussend, mir überhaupt nur sehr schwer an dem modernen Drama (das auf dem Prinzip suggestiv gemachter Individuen beruht) zu messen scheint. Aber unmittelbar nach Shakespeare hat in der Gegenreformation, die allenthalben die Form des voraufgegangenen Geschlechtes zum katholischen Sinne umbog, das Christentum sein Drama geschaffen. Das Christentum, das es in seiner äusseren Blütezeit aus dem mittelalterlichen Mysterienspiel heraus nie zum eigentlich dramatischen Kunstwerk gebracht hatte, schuf jetzt, an der heidnischen Heroentragödie Shakespeares entzündet, die katholische Dramatik Calderons. Das sind diese christlichen Wunderdramen, die (darin hat Victor Hugo durchaus recht) wirklich Trauerspiele der Schwäche sind; sie geben allerdings das, was ihre romantischen Entdecker in Deutschland vor 100 Jahren „die Weihe der Unkraft“ nannten. Das Dämonische, Schicksalbildende, Göttliche wird nicht in der Brust des einzelnen gefühlt und gestaltet, sondern als ein völlig Über- und Ausserpersönliches, ein unirdisch zu fühlendes geglaubt und gepriesen. Wie das äussere Wunder den Gang der Handlung, so durchbricht in den echtesten Calderon-Stücken stets der lyrische Gesang seiner Trochäen mit unmittelbaren religiösen Ekstasen den Dialog und die Illusion seiner Individuen.

Neun Menschenalter aber nach Calderon ist zum zweiten

Male eine szenische Form geschaffen worden, die nicht auf dem heroisch aktiven, sondern auf dem christlich passiven Gefühl von Welt und Menschen beruht, die nicht die Leistung, sondern das Erleiden, nicht den Kampf, sondern das Erliegen verherrlicht, für die Gott nicht der Geist unserer besten Taten, sondern der Geist alles dessen ist, was unseren besten Taten zur Vollendung fehlt. Ein Dichter, der in der Tat statt der Dämonen zum erstenmal Menschen auf die Bühne bringt, der den Mantel Shakespearescher Illusionen dichter als Calderon um sich zieht, und der doch nicht seine Helden, nicht Lear, nicht Macbeth, nicht Othello verherrlicht, sondern die dunkle Macht allein, die in jenen offenbar und übermächtig wird. Dieses „Schauspiel des menschlichen Lebens“, dies im Victor Hugoschen und Shakespeareschen Sinne undramatische Drama hat Gerhart Hauptmann geschaffen. Gerhart Hauptmann, der heute dem Ausland zweifellos am wesentlichsten deutsche Dichtung repräsentiert, und der bei uns selber nach allen sogenannten Premierenniederlagen der letzten Jahre doch mit unstürmbarer Sicherheit immer wieder im deutschen Bewusstsein den Platz einnimmt, der ihm gebührt, den Platz des stärksten heute lebenden Künstlers in deutscher Sprache.

II.

Wenn ich im Sinne des eben Ausgeführten sage, dass kein Dichter vor Hauptmann so ganz und gar den Menschen auf die Bühne gebracht hat, so ist das zunächst gar keine Lobpreisung, sondern eine einfache (auch negativer Kritik durchaus zugängliche) Konstatierung. Aber es macht in der Tat die Bedeutung, den spezifischen Charakter dieses Künstlers aus, mit den Mitteln der szenischen Form, mit dem blossen Dialog eine Menschendarstellung gegeben zu haben, die an Wirklichkeitsgehalt alles irgend vorher Ge-

kannte, alle Ansätze, die sich nach dieser Richtung namentlich bei Grillparzer und bei Ibsen finden, weit zurück lässt und etwas absolut Neues bedeutet. Eben weil es Hauptmann nicht auf die grossen einzelnen Leidenschaften ankommt, durch die ein Mensch schöpferisch wird, sondern auf den übermächtigen Komplex grösseren Lebens, in dem er steht, eben deshalb gibt er Menschen in einer Verzweigtheit, in einer Mannigfaltigkeit, in einer Fülle von Naturverbundenheiten, wie kein anderer Dramatiker vor ihm, und übertrifft, gewiss nicht an Tiefe und Kraft, aber an Breite und Wärme des produzierten Lebens auch Shakespeare.

Wenn aber Hauptmann, wie er selbst gestanden hat, „nicht Konflikte, sondern Situationen" darstellt, nicht Taten, sondern Ereignisse, nicht Leistungen, sondern Leiden, so scheint mir schon damit ausgesprochen, dass die übliche Redewendung, die ihn als einen „sozialen", im gesellschaftsrevolutionären Sinne stark interessierten Dichter in Anspruch nimmt, mehr als bedenklich ist. Gewiss, weil diesen Dichter der Mensch nicht als Schöpfer, sondern als Geschöpf interessiert, weil ihm nicht der, je nach Rang und Stand verschiedene Umkreis, in dem ein Mensch wirken kann, wichtig ist, sondern der stets gleich grosse, immer unendliche Umkreis dessen, was auf den Menschen wirkt, deshalb ist ihm ein König und ein Feldherr durchaus keine interessantere Figur als ein Bahnwärter und ein Tagelöhner; und weil das göttliche Licht, was er malen möchte, sich vom dunklen Grunde noch stärker abhebt als vom goldglänzenden, so sind ihm die Elenden und Geringen sogar wichtiger und lieber als die Grossen und Mächtigen der Erde. Aber diese ästhetischen Konsequenzen seines allgemeinsten Weltgefühls stempeln Hauptmann durchaus noch nicht zu einem im sozialen Sinne besonders interessierten Menschen. In der Tat, man braucht noch nicht einmal ins rein Biographische zu greifen, wo alle gelegent-

lichen sozialpolitischen Äusserungen des Dichters einen ungemein dilettantischen Charakter tragen, und wo die mehr kindliche als ärgerliche Depesche noch in unliebsamem Andenken ist, mit der der Dichter „im Namen des deutschen Volkes" dem geschwätzigen Herrn von Bülow zum historischen Augenblick seines Scheidens aus dem Amt kondolierte. Die Werke Hauptmanns selber, und gerade die, die ihm den Ruf eines sozialen Revolutionärs eingetragen haben, zeigen sich bei genauerer Betrachtung völlig verschieden von solchen dichterischen Produktionen, die ihren letzten Grund in einem leidenschaftlichen, sozialen, gesellschaftsbildnerischen Interesse haben.

Hauptmanns erstes Werk „Vor Sonnenaufgang" schildert allerdings ein Elend, das ein ganz zpezifisches Produkt kapitalistischer Gesellschaftzustände ist. Die furchtbare physische und moralische Verkommenheit, in die eine ganze Gemeinde gestürzt wird — nicht durch die Not, sondern durch den Überfluss, den sinnlosen Goldregen, der plötzlich auf die gänzlich unvorbereiteten Köpfe primitiver Bauern niederrauscht, weil man unter ihren Kartoffeläckern Kohle gefunden hat. Der Wahnsinn unseres geltenden Eigentumsrechtes, das mit Bodengütern, denen nur das dringende Bedürfnis der Gemeinschaft Wert gibt, einen lediglich verderblichen Reichtum auf die zufälligen Besitzer des Grund und Bodens häuft — das ist freilich ein sehr sozialpolitisches Thema. Aber man sehe nun einmal zu, was bei der Ausführung des Themas Hauptmann eigentlich gelungen ist. Was sich da an Wendungen sozialer Polemik findet, das ist ebenso wie die geistig tragende Gestalt des Agitator Loth dürftig, trivial, unlebendig, uninteressant; was aber in diesem Werke damals wie heute die Lebenskraft eines einzigartigen Dichters bekundet, das ist die Kunst, mit der für einen Augenblick Seele, leidende Seele in jeder dieser bodenlos verkommenen Kreaturen aufblitzt, während

dies Ganze von Verkommenheit und Qual seinen Seelenschrei gleichsam in der verzweiflungsvollen Wirrnis und Sehnsucht der armen Helene ausstösst. Nun vergleiche man solch ein Anfangswerk mit dem Erstling eines wirklich sozialistischen Dichters, eines Schriftstellers, dessen elementarer und erster Anteil am Leben wirklich der gesellschaftsbildnerische, sozial organisierende Instinkt ist: Bernard Shaws „Widowers houses", sind über einem ganz ähnlichen Thema errichtet, gehen gleichfalls vom Wahnsinn unseres Bodenrechtes aus. Aber während hier der einzelne Mensch blosse Figurine bleibt und uns nie innerlich nah kommt, lebt das ganze als sozialpolitisches Exempel, fallen die blendendsten, schärfsten, seltsamsten Lichter auf den Zusammenhang jener Gesellschaft, der dies Exempel entnommen ist. An Shaws Stück entzündet sich ein soziales Interesse, weil soziales Interesse auch vor allem an seiner Geburt beteiligt war. Aus Hauptmanns Erstlingswerk bleibt uns jene tiefe Ergriffenheit, mit der wir uns jeder leidenden Kreatur, gleichviel aus welchem Grunde sie leidet, verbunden fühlen — weil eben dies elementare Mitgefühl, und nicht die zufällige soziale Beobachtung, an der es sich entzündete, das Lebenselement Hauptmannscher Dichtung ist.

Und auch das Werk, das um seines Stoffes willen am meisten dazu beigetragen hat, Hauptmann in den Ruf eines sozialen Revolutionärs zu bringen, auch „Die Weber" sind, so unwahrscheinlich dies klingen mag, eigentlich kein Produkt sozialen Anteiles, politischen Interesses. Es ist nicht das soziale Gebilde, nicht die kämpfende Klasse, nicht die zerbrechende gesellschaftliche Form, die hier den Dichter interessiert, sondern immer wieder nur die Menschenseele an sich und ihre göttliche Leidensfähigkeit, die ihn packt. Dass das nichts Selbstverständliches ist, dass man auch von einem wirklichen sozialen Interesse aus ein Dichter sein

kann, das wird man zugeben, wenn man neben „Die Weber“ Zolas mächtigen Roman „Germinal“ hält. Hier ist die Erschütterung, die den Mann zum Dichter machte, wirklich aus dem Begreifen riesiger und furchtbarer sozialer Zusammenhänge, ungeheuerlicher gesellschaftlicher Formationen gestiegen. Deshalb ist alles, was hier auf die wirtschaftlichen Zusammenhänge, auf die gesellschaftlichen Bildungen weist, sehr viel grossartiger und tiefer gestaltet als bei Hauptmann. Wie viel mehr (um nur ein einziges Beispiel zu geben) als der dünkelhaft bornierte Herr Dreissiger vertritt dieser Direktor Hennebeau, der in all seinem Glanz selbst das ohnmächtige Werkzeug seiner dunklen anonymen Aktionäre ist, das Wesen des Kapitalismus. Aber dafür haben alle diese Zolaschen Bergleute für uns doch nur ein symptomatisches Interesse, als Repräsentanten der Klasse, der sie angehören, der sozialen Situation, in der sie stehen: — bei Hauptmann kommt uns jeder einzige Weber auf eine furchtbare Weise in seiner einzigartigen Menschlichkeit nahe. Maheu ist ein Bergmann, ist der Bergmann, aber der alte Baumert, der alte Ansorge, der rote Becker, Moritz Jäger und Luise Hilse, das sind unvergessliche, besondere und nur im Leiden geeinte Individuen. — Ich halte es für verkehrt, hier einen ästhetischen Rangunterschied zu konstruieren. Selbstverständlich ist Zolas Roman monumentaler und Hauptmanns Drama voller und reicher, aber das sind eben nur die verschiedenen Mittel, die durch die verschiedenen Grundtriebe geboten sind. Hier galt es, überindividuelle soziale Zusammenhänge, dort vielfaches, mächtig zusammengehäuftes Leid einzelner Menschenseelen zu gestalten. Man versteht jetzt, warum ich Hauptmanns Weber ebensowenig wie den „Florian Geyer“, in dem das gleiche Thema noch einmal auf einen mächtigeren Resonanzboden gestellt wird, so dass Hauptmanns Kraft zu leiden und mitleiden zu machen (durch alle Hemmungen

zu gewissenhaften Wissens hindurch) sich am vollsten entfaltet, — warum ich diese Werke nicht als eigentlich soziale Dichtungen anzuerkennen vermag.

Gleichwohl liegt dem Gefühl, das Hauptmann für die soziale Bewegung unserer Tage in Anspruch nehmen möchte, doch etwas Berechtigtes zugrunde. Nicht direkt, nicht so, dass es im Ästhetisch-Formalen nachweisbar wäre, ist soziales Interesse für Hauptmann treibend gewesen, aber die Kraft, die ihn treibt, steigt aus der gleichen Teilnahme auf, in der auch die letzte unversiegliche Quelle jedes sozialen Interesses, jedes demokratischen Empfindens entspringt. Jenes grosse Gefühl, das sich im christlichen Dogma von der Gottessohnschaft abbildet, jenes Gefühl, das uns die unverlierbare Würde, die unzerstörbare Heiligkeit, die durch nichts zu verwirkende Göttlichkeit jeder Menschenseele glauben lässt, dies Gefühl ist es ja am Ende, das allem sozialen Gewissen, jeder demokratischen Tendenz Sinn und Kraft leiht, und dies Gefühl ist es freilich auch, um dessentwillen Hauptmanns Dramen geschrieben sind: — „ein jeder Mensch hat halt a Sehnsucht!“ — Dieser Schrei der Sehnsucht, dies Auflodern der göttlichen Flamme aus jeder, auch der finstersten Nacht, dies Hellwerden verfinsterter Seelen von einem göttlichen Licht, das viel mehr ist, als sie selbst, das ist es, was Hauptmann an seinen Webern und Bauern ergriffen hat und was uns wieder ergreift. Und der Zorn wider die, die Menschen im Dunkeln halten, im Schmutz, bei den Tieren, die heilige Wut über die Verfinsterer des Lichtes, sie gehört freilich zum Wesen der Hauptmannschen Frömmigkeit. In dem ganz unpolitischen Sinne der Münzer und Karlstadt ist Hauptmann freilich auch Sozialist. — In dem Sinne, wie man Hauptmann einen christlichen Dichter nennt, darf man ihn freilich auch einen sozialen Dichter nennen.

III.

Schon Hauptmanns zweites Werk bietet eigentlich zu dem Irrtum, den Schwerpunkt dieses Dichters im sozialen Interesse zu suchen, gar keinen Anhalt mehr. Das fürchterliche „Friedensfest“, das die Scholzens in Erkner begehen, ist ohne Gewaltsamkeit wirklich in keinem sozialrevolutionären Sinne zu interpretieren. Hier wird „revolutioniert“ gegen ältere und unentrinnbarere Bande, als sie selbst die mächtigste Gesellschaft um eines ihrer Mitglieder schliessen kann. Es ist die Erstickungsgefahr, mit der die Persönlichkeit, die Individuation, der Leib die göttliche Seele im Menschen, und grade im stolzen und starken Menschen, bedroht. Das Schicksal dieser Scholzens, deren ewiges Teil, deren tief verstecktes Liebesbedürfnis in Stolz, Trotz, Scham und wieder Scham zu ersticken und ständig in Zorn und Hass umzuschlagen droht, das Schicksal dieser Scholzens ist gesellschaftslos, ist zeitlos, ist allmenschlich wie das der Attriden, um deren Stirn der Gott ein gleich ehernes Band schmiedete. Hinter dieser wilden und verbissenen Familienkatastrophe steht wieder etwas wie jene christliche Anschauung, der alle Persönlichkeit Krampf und Krankheit ist, die erst durch die Liebe gelindert und gebüsst werden kann, aufgelöst in ein weites überindividuelles Gefühl.

Ist hier im „Friedensfest“ der Charakter der Persönlichkeit wenigstens noch im Zerstören ein Faktor der dramatischen Handlung, so ist in den reifsten, geschlossensten, repräsentativsten Werken des Hauptmannschen Stiles der Charakter des Helden ein völliges Passivum, er wirkt nichts aus, er erleidet. Die Welt, in der er lebt, seine Menschen, Umgebung, Haus, Tiere, Luft und Wetter werden sein Schicksal. In diesem Sinne sind es freilich Milieu-Dramen, aber dass es eben das Milieu unserer Gesellschaft ist, dass der Dichter die Farbe seiner Zeit wählte, das ist ganz se-

kundär. Was hier wirkt, ist das Vonaussenkommen, das Umunsherumsein des eigenen Schicksals, ganz gleich, welch zufällige zeitliche Form diese Umgebung eben hat. „Fuhrmann Henschel“ und „Rose Berndt“, — das sind die beiden Dramen, die mir nach einer Richtung hin Hauptmanns Kunst am reinsten zu vertreten scheinen, sind „Schicksalsdramen“. Es ist nicht einmal äusserlich richtig, dass sie wie die Familie im „Sonnenaufgang“ oder wie die Weber an einem gesellschaftlich besonders unglücklichen Milieu kranken, und es zeigt gerade den dürftigen Zusammenhang, den dieser Dichter in Wirklichkeit mit dem eigentlichen Sozialen hat, wenn er auch diese beiden reinen Schicksalstragödien in seiner Gesamtausgabe den „Sozialen Dramen“ zuordnet oder zuordnen lässt. Wächst Henschels Schicksal etwa daraus, dass er Fuhrmann ist, geht Rose Bernd an ihrer Magd-Existenz zugrunde? Wie wenig wäre diese grosse Tragödie, wenn sie nichts wäre, als die alte Geschichte von dem armen Mädchen, das der Verführer nicht heiratet, weil sie „nicht ebenbürtig“ ist. Das eben macht die Grösse dieser Dramen aus, dass das Schicksal dieser Menschen nicht aus ihrer zufälligen sozialen Situation kommt, sondern dass wir fühlen, dass jede Situation eine verhängnisvolle ist, dass jedes Milieu uns mit Schicksalsmacht anpackt, mit der Masse dumpfer Wirklichkeiten das kleine göttliche Fünkchen in uns, die Stimme der seligen Sehnsucht, das zarte Seelchen zu erdrücken droht — wie der alte Glasbläser Huhn, das „schwarze Bündel Mordsucht“, der „nachgeborene Klumpen Gier“, das Glasseelchen der Pippa zerdrückt, — denn es reizt und verführt uns immer wieder zum Tanz, dies grässlich Wirkliche.

Es hat nichts mit der sozialen Situation zu tun, denn Starschenski ist ein Graf und der Schicksalsgefährte des Fuhrmann Henschel; auch er schwindet an dem Weibe dahin, dem er seine Seele gab. Und die wilde Gier der

Männer, die Rose Bernd zu Tode hetzt, ist so wenig ein soziales Schicksal, wie die furchtbare Seuche, die den hochgeborenen Grafen Heinrich von der Aue anfällt und ihn auf den Kehrichthaufen der Schöpfung wirft.

Nicht soziale Dramen, aber sehr wohl Milieudramen. Denn dies eben ist Hauptmanns Leistung in der Geschichte des Dramas, dies ist das Neue und Unerhörte seiner Kunst, die Fähigkeit, Milieu dramatisch, d. h. im Dialog, in den Worten seiner Menschen zu gestalten. Die grosse Erfahrung, die Hauptmann künstlerisch fruchtbar gemacht hat, durch die er eine neue realistische Schicksalstragödie geschaffen hat, die uns soviel näher geht als das rhetorisch-lyrische Wunderdrama Calderons, diese grosse Erfahrung besteht eben darin, dass wir unser Schicksal, das ganze, grosse, fremde, grässlich von aussen kommende Schicksal, das nicht unser Ich ist, doch in uns tragen. Hauptmann glaubt nicht, dass gestaltendes, schicksalgewachsenes Leben und todüberwindende Kraft im Ich, in der leidenschaftlich wollenden Persönlichkeit sitzt — was wir unsere Seele nennen, ist ihm ein ängstlich flatterndes Fünkchen Licht, das sich sehnt, in den grossen Herd zurückzuspringen. Aber unsere weitere, schwere, physische Existenz, die dieses Seelenfünkchen nur auch mit umfasst, sie ist wirklich nach Hauptmann unser Schicksal, ist es eben deshalb, weil sie ganz gefüllt ist mit fremden, feindlichen, niederziehenden Kräften, weil dies sogenannte Ich in Wahrheit grossen Teils Abdruck, Durchgang aller Aussenkräfte ist, — Milieuprodukt.

Alles, was künftige Dramaturgien über den Hauptmannschen Dialog herausbringen werden, wird zeigen, wie es die eigentliche Kunst dieses Dichters ist, in den Worten der Sprechenden das Milieu transparent zu machen und die treibende Schicksalskraft so gleichsam ins Innere dieser Menschen hineinzuziehen. Schon Grillparzer und nach ihm

Ibsen haben die Kunst geübt, den hinter allem Bewusstsein versteckten treibenden „Willen“ im Menschen durch raffinierte szenisch — sprachliche Fügungen mitten im Dialog auftauchen zu lassen. König Alfons verräterisches „Retiro heisst das Schloss?“ (während er dem Knappen Moral redet) — Hjalmar Ekdals abscheuliches „Aber auf deine Verantwortung!“ (als er die augenkranke Hedwig retuschieren lässt, um zur Wildente spielen zu gehen) — Cramptons „je näher der entscheidende Augenblick kommt, je ruhiger bin ich“ (in jagendem Tempo, vor Erregung zitternd, gesprochen) — das ist die gleiche tragikomische Art, menschliche Ohnmacht zu verspotten. Aber Hauptmann hat nun besondere Mittel entwickelt, um diese fremde Macht in uns gleichsam zu materialisieren: Das ist der Wert des Dialektes für Hauptmann, den er ja höchst „unnatürlich“ anwendet: sein Schlesisch wird so gut an der Spree wie im Märchenlande gesprochen. Aber dieser Dialekt leistet eben im Gegensatz zur Schriftsprache dies, dass er Volk, Land und Luft, in denen ein Mensch aufgewachsen, viel dichter und deutlicher anzeigt, als unsere sogenannte Schriftsprache, dass er überall die vielfachen Abhängigkeiten fühlen lässt, in denen der Sprecher dieser Worte „seinen“ Geist gebildet hat. — Und Hauptmanns Kunst, Menschen durch ihre Sprache zu individualisieren, ihnen einen ganz bestimmten engen Schatz von Redensarten zuzuweisen, sie in bestimmten Konstruktionen und Bildern festzuhalten, diese Kunst hat zwar auch schon Shakespeare geübt, aber nur, wo es galt, kleine, geringe, in ihrer Abhängigkeit eben lächerliche Naturen zu malen; seine Helden reden alle die eine gleiche, stolze und freie Sprache Shakespeareschen Geistes. Hauptmann aber gewinnt den Mut, seine unfreien, gedrückten Menschenkinder pathetisch zu nehmen, und lässt ihre Dumpfheit, ihre Enge und Abhängigkeit, ihr Schicksal, den ganzen Kerker von Wirklichkeit, in dem sie leben, vor uns aus ihrer kärglichen

Redeweise erstehen. In diesem Sinne hat des alten Baume „nu ne, ne — nu ja, ja" eine Gewalt gleichen Grades w Lears „Blast Wind und sprengt die Backen! wütet! blas — — Du Donner schmetternd schlag flach das mächt'g Rund der Welt." Dass das Schicksal, das Verhängnis, d Tragik über die freie Seele, über das göttlich Stolze im Me schen nun nicht mehr in dunklen, seltsam gefühlten Schick salsschlägen wie über Oedipus hereinbricht, oder sich ihı in wunderbaren, weisen Fügungen offenbart wie den Kreu gläubigen Calderons — dass es vielmehr jeder Mensch m sich herumschleppt, als seinen Leib, sein Leben, seine Geist, sein Wort, dies gestaltet zu haben ist Hauptmann eigentlichste Tat. Alle diese Menschen sind mit jedem Wort das sie sprechen, so gezeichnet in ihrer verhängnisvolle Gebundenheit, dass alle Ereignisse, die etwa geschehen, nu Auslösungen des nötigen Schicksals scheinen, nur Anlässe gelegentlich deren sie zugrunde gehen — nicht Ursachen nicht Fügungen, nicht Wunder: nur Selbstverständlichkeiten.

Um dieses Ziel in unserem Gefühl ringt Hauptmann Sprache, und um das Flackern und Fliehen, das Hochschlagen und Zusammensinken der Seele in diesem wirren Druck der Dinge zu gestalten, bedient sie sich noch jener fliegender Hast, jener zerrissenen Konstruktionen, jener jagender Wiederholungen und rückgreifenden Wendungen, wie sie mit gleicher Inbrunst (nur zu einem anderen, Shakespeare nahen Ziel) auch Heinrich von Kleist anwendete. Und selbstredend ist auch diese Art der Sprache ein sehr planvolles rhytmisches Stilmittel und der „Natur", der Wahrscheinlichkeit, Häufigkeit nicht näher als der gerade durchkonstruierte Satz.

Alles, was man über Hauptmanns „Naturalismus" gesagt hat und womit man früher die sehr törichte Vorstellung einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Sach- und Sprachbehand-

lung als Zweck verband, all das hat nur Sinn, wenn wir darunter eine sehr zweckmässige, sehr streng stilisierende Behandlung der Sprache verstehen, die den Endzweck hat, ein *naturalistisches Gefühl* auszudrücken, das heisst das Gefühl der Abhängigkeit und Gebundenheit, der Hingegebenheit des Menschen an die Gewalt der Natur.

IV.

Indessen hat Hauptmanns Naturalismus nie etwas gemein gehabt mit der Gedankenlosigkeit des Materialisten, der an dem Rätsel von Leib und Seele flach vorbeischwätzt; und er ist auch nie in jene Tiefe skeptischer Verzweiflung hinabgestiegen, die unsere neuen Romantiker (hierin lediglich die radikaleren Fortsetzer der Naturalisten) erreichen. Ihnen ist der Mensch nur „ein Schwindel, in einen dünnen Schleier eingewickelt", die Seele „nicht mehr als ein Taubenschlag", sie lösen also das menschliche Ich *völlig* auf n dem Durchzug rätselhafter Lebenskräfte. Hauptmann dagegen schreibt seine Tragödien eben aus dem Gefühl heraus, dass eine Seele lebt, dass es einen göttlichen, nicht einfach naturalen Kern im Menschen gibt; der Selbstbehauptungskampf, das Verwehen und Wiederaufsteigen dieses Fünkchens Ewigkeit ist ja sein eigentliches Thema. Die Gefühlsquintessenz seiner Werke ist begrifflich nur als eine entschieden *dualistische* Religiosität zu beschreiben. Nur weil er an die wundertätige Kraft der Seele glaubt, weil er in dem Naturwesen eine höhere Kraft empfindet, war ihm der Naturalismus ein *tragisches* Motiv, schrieb er Schicksalsdramen. Es ist also kein überraschender Widerspruch, keine Zweiseitigkeit (wofür es schlichte Gemüter so oft halten), wenn Hauptmann, der Dichter der „Weber" und des „Fuhrmann Henschel" zugleich ein *Märchen*dichter ist, vielmehr ist Märchenpoesie

die notwendige Ergänzung seiner düsteren Milieutragödien. Denn das Märchen ist ja immer der heitere, naturüberwindende Sieg der Seele, ist die Welt, in der die Wundermacht unseres guten Geistes über alle äusseren Feinde triumphiert. Und wie weit ein Märchen innere Bedeutung für uns hat, das hängt lediglich davon ab, wie weit wir imstande sind, seine Wunder als Symbol zu nehmen für die Wundermacht unserer Seele, die wir erlebt haben. Das Gedicht, das für die Wurzelgemeinschaft aller Hauptmannscher Kunstformen epigrammatisch zugespitztes Beispiel ist, heisst: „Hanneles Himmelfahrt". Nirgends kann man den ganzen Hauptmann so mühelos und vollständig überblicken wie hier, wo im Elend des Armenhauses die Seele eines verprügelten kleinen Dorfkindes sich sterbend seinen Himmel erbaut und die Welt überwindet. „Tod, wo ist dein Stachel?"

Der äussere Zusammenhang zwischen dem naturalen und dem märchenhaften Bestandteil dieser Dichtung ist hier ebenso stark und klar, wie der zwischen der sogenannten Prosa Hauptmanns und seinem Vers. Tatsächlich nämlich hat Hauptmann ebensowenig wie irgendein wirklicher Dichter jemals Prosa geschrieben. Der graphisch nicht abgesetzte Vers, der fast alle seine Dramen durchzieht, ist im Hannele in der Prosapartie so stark durchgebildet, dass er, einmal ergriffen, im Ohr fast monoton wirkt, und dass er völlig sprung- und bruchlos in die metrisch gesetzten Partien hinübergleitet. Dieser Rhythmus der Hauptmannschen Dialoge, mit dessen Analyse sich noch ein ganzes Geschlecht künftiger Philologen die Doktorwürde verdienen mag, ist im wesentlichen daktylisch-trochäischer Natur, zeigt also in seinem musikalischen Inhalt grosse Verwandtschaft mit dem weich melancholischen Fallen Calderonischer Verse, nur ist er viel freier gehandhabt, viel beweglicher gestaltet, wie es die stärkeren Ambitionen realistischer Illusion von

Hauptmann verlangen. Trotzdem ist in jeder gehobneren Partie jedes Hauptmannschen Dramas dieser Vers ohne Schwierigkeit nachzuweisen, und Stücke wie Hannele oder „Michael Kramer“ wären in ihrem ganzen Umfange mit Leichtigkeit durch eine blosse Schreibarbeit in metrisch sichtbare Verse umzusetzen.

Dieser heimliche Vers Hauptmanns ist sein persönlichstes Produkt, sein alleiniges Eigentum, und die Stücke, die in diesem freien Vers abgefasst sind, wirken deshalb in der Regel stärker und märchenhafter als jene, in denen er sich konventionellem Versmass bequemt. So wirken an der „Prosa“ des Hannele oder der Pippa gemessen, jambische Partien in den gleichen Werken oder in „Schluck und Jau“ oder im „Armen Heinrich“ rethorisch kalt, unmusikalisch! Auch unselbständig, von Shakespeare wie von der neueren Romantik erzogen. Der jambische Vers ist zu stolz, zu hart, zu aufrecht für das Wunder, das Hauptmann besingen will, und das immer wieder das der Hingabe, des gläubigen Vertrauens, der Liebe ist. Kindergeist ist es, der erlöst, durch dessen Unschuld und Reinheit man „ins Himmelreich kommt“. Hannele erlöst sich selbst, und es ist sein künstlerischer Ruhm und seine geistige Bedeutung, dass es das lediglich mit den Mitteln tut, die das Leben einem elenden Dorfkind, das es ist, wirklich anbietet. Aber der arme Heinrich kann nur durch den Opferwillen eines Kindes entsühnt werden, und kann es erst, nachdem aller Stolz, aller Trotz und alle Gier in furchtbaren Krämpfen von ihm abgefallen sind, und er nichts mehr als Hingabe und Vertrauen in die Seelenkraft der kleinen Ottegebe hat. Und ähnlich, wenn auch mit geringerem Pathos, ist neben den „Kollegen Krampton“ seine kleine Gertrud gestellt, sein „Herzblättchen“, sein „Polizistchen“, seine „kleine Unsterblichkeit“, die ihn von einer freilich banaleren Seuche erlösen wird. So steht schon Ida in

noch trivialen Umrissen neben Wilhelm Scholz, so ist, wenn auch nur mit leichten andeutenden Strichen die Kätchen-Gestalt der Marei neben den schwarzen Ritter Geyer gezeichnet, dem ihr Haar „lieber als das der allerseligsten Jungfrau'n" ist.

„Ein Kind! — Welt, Helden: alles dorrt zusammen,
und auf der Schädelwüste steht ein Kind. —"

So ahnt der arme Heinrich inmitten seiner Qualen. — Das „Obdach", das er seiner Seele sucht, kann ihm nur die reine ungebrochene Seelhaftigkeit, die völlig hingebungsvolle Liebe eines Kindes gewähren. Und am Schluss hat er begriffen:

„Diese Jungfrau war
mein Mittler — wahrhaft! Ohne Mittler kann
Gott nicht erlösen. Sei euch dies genug."

V.

Dieser Glaube an die göttliche Liebeskraft im Menschen ist es, die Hauptmann mit seiner stärksten Gabe ausrüstet. Durch diese Gabe scheint er mir allen anderen deutschen Dichtern, die heute leben, künstlerisch überlegen, so sehr ihn auch manch einer an Grösse des Geistes oder an Kraft der Persönlichkeit übertreffen mag. Ich meine Hauptmanns unvergleichliche Spürkraft für Seelen. Es ist heutzutage vielleicht nötig zu sagen, dass man damit etwas anderes als „Sensibilität" meint; in der Spürkraft für die Nerven, in der „Differenziertheit" sind viele unserer Romanziers aus J. P. Jacobsens Schule, und von den Dramatikern mindestens Schlaf und Schnitzler dem Hauptmann gewachsen. Aber nur er hat die Spür- und Darstellungskraft für Seele, für jene des letzten Geheimnisses volle Kraft, die aus allem Physiologischen herausbricht, alles nur Nervöse überfliegt

und uns mit einem Schauer unbegreiflicher Grösse erfüllt. In welchen Schluchten, Abgründen, Höhlen und Verstecken er menschliche Würde aufzufinden vermag, in welchen Seelen-Finsternissen er den Liebesfunken aufleuchten zu lassen vermag, das ist ohnegleichen. Deshalb vermag er uns mit der unendlichen Kraft seiner Menschenliebe jede Kreatur in erschütternde Nähe zu bringen, uns jeden Menschen als Bruder fühlbar zu machen. Deshalb fasst und gibt das Werk dieses Dichters einen Reichtum von Menschlichkeit, wie das keines anderen zeitgenössischen Autors. Und wenn die künstlerische Rechtfertigung einer Zeit darin besteht, dass man zeigt, wie die besondere Art menschlicher Existenzen, die ihre Kultur hervorgebracht hat, dem Ewig-Menschlichen zugehörig, dem Unsterblichen blutsverwandt ist, so hat kein Dichter unsere Zeit reiner bewahrt, tiefer geadelt, voller erfasst, höher geheiligt als Gerhart Hauptmann.

Hauptmanns Liebe zu seinen Menschen ist wahrhaft wie die Liebe Gottes: „sie höret nimmer auf". Es ist nicht bloss, dass er für die Halben und Schwachen jedes Erbarmen, jede Anerkennung, jede Würdigung hat; wie für den tölpelhaften Ottacker, diesem grotesken Gemisch aus Feigheit und Mut, Verrat und Treue, von dem Heinrich, sein Herr, sagt:

„Du rangst! Dein Ringen hab' ich wohl erkannt.
Die Ringenden sind die Lebendigen, und
die in der Irre rastlos streben, sind auf gutem Weg."

Auch für die verlorenste Kreatur, in der keinerlei Treue, Liebe und Opferwille mehr zu finden scheint, hat Hauptmann selber den Blick der Liebe und verhilft ihr auf Augenblicke vor unserem Gefühl zu ihrem Seelenrecht. Die Kraft, zu leiden, Sinnlosigkeit und Roheit ihres Milieus zu empfinden, die ist es, die uns auf Augenblicke beinahe jede

Hauptmannsche Gestalt ergreifend nahe bringt. Selbst die vergiftete alte Jungfer Auguste Scholz kann auf Momente durch wirkliches Leiden ihre Seele vor uns bezeugen. Und in der tödlichen Angst enthüllt die dumme, eitle Gans Frau Dreissiger doch ein Stück ergreifender Menschlichkeit, wenn sie sich in ihre „kleinlichen Verhältnisse" zurückwünscht. Der dicke, eitle, trunkfeste und unfähige Bauernhäuptling, Jakob Kohl, will in der Stunde des Untergangs mit Florian Geyer fechtend sterben und „ehrlich werden", und auf den missgestalteten, verstockten und wüsten Arnold Kramer fällt nach seinem Tode noch aus der Seele seines Vaters das alles versöhnende Licht der Liebe. Die rüstige Diebin des Biberpelzes, Waschfrau Wolffen, steht, jedes Anteils würdig, ein prächtiger Mensch vor uns, jenseits jeder Möglichkeit moralistischen Einwands. Denn sie ist ganz gefüllt mit einer weit mehr als egoistischen Leidenschaft, zu schaffen, zu fördern, zu sorgen, mit brutalster Ausschliesslichkeit freilich für den kleinen Kreis, dem sie sich verpflichtet fühlt: Mann, Kind und Haus. — Aber nicht weniger wird von der Liebe des Dichters ihr Partner überstrahlt, der sehr komische Amtsvorsteher Wehrhahn, der mit seinen hilflos unselbständigen Vorurteilen, seiner grotesk schiefen Logik, doch in edelster Hingabe einer grossen Sache zu dienen meint. Und wie sind alle die kleinen, harten, eigennützigen Spitzbuben, die das märkische Volksstück vom „Roten Hahn" erfüllen, doch mit irgendeinem Punkte ihres Wesens am Menschlichen festgehalten, für die „Geisterwelt", die Welt der Seele gerettet!

Von der Gleichheit aller Seelen in diesem letzten, wesentlichsten Einen, was not tut, spricht „Schluck und Jau", der uns das Äusserliche, Nichtige des zufälligen sozialen Kostüms bedenklich nahe bringt — Jau ist wirklich „getuppelt", denn in jedem Menschen liegt auf dem Grunde das Eine, demgegenüber es gleichgültiger Zufall ist, ob es

als Fürst oder als Jau in die Welt der Erscheinung tritt. Das Calderonische Traumthema wird nicht ohne Grund gerade von Hauptmann aufgegriffen! — Und Hauptmanns letztes Werk „Die Ratten“ sind gar nichts als ein riesiger Komplex solcher Seelenmomente. Wie in der verblödeten polnischen Dienstmagd, dem verspieltesten Komödianten und in der bis zur Selbstverwirrung lügenden Dirne die letzte überpersönliche Wahrheit, die Seele aufspringt, wenn das Schicksal, wenn die Stunde des Leids oder der Liebe ruft, das ist hier das eigentliche Thema. Und wenn das Stück schwächer wirkt als Fuhrmann Henschel oder Rose Berndt — mehr ein Haufen grosser Einzelheiten als ein Ganzes, so liegt das eben daran, dass Hauptmann die verschiedenartigen Existenzen hier in dem „Rattenhaus“, in dem gespenstischen, unterwühlten Grossstadtbau zusammenfassen wollte, dass ihm aber das Haus viel weniger gelang als seine Bewohner, weil er eben für Gesellschaftsgebilde nicht den Zolaisch visionären Blick hat, weil er eben kein sozialer Dichter, sondern nur ein unendlich leidenschaftlicher Aufspürer von Seele ist.

VI.

Dabei muss als eine vielleicht notwendige Ergänzung dieser unendlichen Liebesfähigkeit, mit der Hauptmann die Scharen seiner lebendigen Gestalten vor uns aufgebaut hat, bemerkt werden, mit welch ingrimmiger, kalter, fast verzweifelter Wut er in gewissen Episoden den seelenlosen Menschen, d. h. nicht den Verbrecher oder den Lästerer, sondern den Philister, den Mann des erbärmlichen Behagens, den im Fett Erstickten, darstellt. Eine geradezu dämonische Kraft entwickelt Hauptmann in den viehisch entseelten Worten, dem widerlich selbstgefälligen Schwatz, den er solchen Menschen auf die Lippen legt. Schon die

biederen Malermeister, die in der Kneipe dem Künstler Krampton mit alkoholischer Vertraulichkeit ihre freundlichen Anträge machen, sind nicht weit von dieser Stufe. Kaum noch ein letztes Licht menschlicher Gutmütigkeit fällt über sie. Aber ganz kommen wir in Hauptmanns Inferno etwa mit Kunz von der Mühlen, dem „gespornten Hähnlein" mit dem frisch gekauften Adelsbrief, das an schmutziger Roheit alle geborenen Junker überbietet und die Tragödie mit dem fröhlichen Ruf: „Sassa! der Florian Geyer ist tot", beschliesst. Oder man denke an die unsagbar ekelhafte, schmierig-behäbige Stammtischbande in Michael Kramer, die den armen Arnold zutode hetzt, „diese Stöcke und Klötze in Mannsgestalt". Ein Mitglied dieses Stammtisches taucht im „Emanuel Quint" wieder auf und wirft seinen Satz in das Christusgespräch der Tafelrunde:

„Ich scheue mich nicht, zu sagen, meine Herrschaften," sagte ein Individuum, das herangetreten war und eine schlechte Zigarre wie aus Höflichkeit zwischen zwei Fingern in die Höhe hielt — — „ich scheue mich nicht, zu sagen, dass ich ein Sünder und in gewisser Beziehung gläubig bin. Jesus ist für mich weit mehr als ein bedeutender Mensch gewesen. Ich bin ein Sünder, ich hoffe auf Sündenvergebung und hoffe auf die ewige Seligkeit, die uns der Heiland versprochen hat. Das aber muss ich Ihnen versichern, wäre sein Himmel nur Selbstlosigkeit, dann, ja dann wäre Jesus der grösste Betrüger gewesen, der je gelebt hätte. Selbstverständlich ist er das nicht."

Dieser Satz muss hier zitiert werden, weil er vielleicht das Äusserste darstellt, was Hauptmanns verzweifelte Wut über die freche Dummheit eines unerschütterlich behaglichen Philisterpacks zusammengeballt hat. Dies „Individuum" ist der reine Philister, der wahrhaft „Gottlose", dem das Heilige nicht etwas verpflichtend Lebendiges in

der eignen Brust ist, sondern als ein blind geglaubter Fetisch Ermunterung zu schmutziger Bequemlichkeit. — — Gewiss, wenn Hauptmann den Blick seiner Liebe auf diese Geschöpfe einstellen wollte, er würde auch in ihnen die letzten Keime einer Seele, letzte Möglichkeiten einer Schicksalstragödie finden; aber es ist das tiefste Recht des Künstlers, sich gegen seinen grössten Feind, den gemeinen Philister, in Hass zu verhärten, und es wäre doch eine schwächliche Liebe — eine schwächliche oder eine völlig übermenschliche, die nicht im Zorn auf die ganz Lieblosen zu schlagen vermöchte. Hauptmann, der Künstler, braucht diese entmenschten Geschöpfe als Gegenfarbe in seinem Bilde.

Noch der Direktor in „Pippa tanzt" ist dieser Klasse einigermassen verwandt; obwohl durch Bildung, Intelligenz und wirklich gute Manieren nicht unwesentlich über die Stammtischbrüder erhaben, obwohl wenigstens einer flüchtigen und sinnlichen Neigung zu dem Seelchen Pippa fähig, ist er doch noch ein ziemlich echter Philister, und sein Verhältnis zu dem seelenvollen Menschen, der das Wesen reinerer Leidenschaft kennt, drückt sich mit grotesker Deutlichkeit aus in der Art, wie er den weisen Wann betrachtet: „Ich sehe, mein Charakterbild schwankt einstweilen in Ihrer direktorialen Seele noch" (sagt Wann zu ihm). „Erst bin ich Ihnen eine sagenhafte Persönlichkeit, die ein Haus in Venedig hat, dann wieder ein alter Major a. D., der harmlos seine Altersrenten verzehrt." Das schildert einigermassen erschöpfend das Verhältnis des Philisters zum wahrhaft beseelten Menschen: Erwerbstrick eines bedenklichen Gauklers, oder findiger Vorwand eines bequemen Rentiers, eines von beiden scheint ihm geistige, leidenschaftliche Hingabe an überpersönliche Interessen immer·

VII.

Was Hauptmann verachtet und hasst, ist also der Mangel an Seele, an Phantasie, an Liebeskraft — der den Philister vom eigentlichen Menschen trennt. Wo er Grösse empfindet, wo er Spitzen wahren Menschentums sieht, da muss also ein Überfluss an Seele, ein besonderer Reichtum an Einfühlungskraft, an Hingabe vorhanden sein. Aber es macht den lyrischen, den weiblichen und den christlichen Charakter seines Werkes aus, dass ihm diese Grösse bis zu lebendiger Gestaltung nur da fühlbar wird, wo sie Tragen, Leiden, Hingabe bedeutet, nicht wo sie als Wille, Kraft und Begehren auftritt. Hannele und Ottegebe, die Kinder voll träumerischer Hingabe, voll erlösender Liebeskraft, sie erhalten bei ihm echte, lebenfördernde Worte, ebenso wie Pippa, das hilflos tanzende Seelchen, der kleine zitternde Funken aus der erlöschenden Glashütte. Aber die kleinen Dämoninnen, die Kinder, die Trägerinnen einer heidnisch-trotzigen Lebenskraft sein sollen, die den Stolz einer selbstherrlichen, selbstschöpferischen Existenz ausdrücken sollen, diese göttlichen Naturwesen, die sind Hauptmann stets bis zur Unleidlichkeit blass und rhetorisch geraten. Vom Rautentelein bis zu Gersuind, der Geisel Kaiser Karls. Ihnen findet er keine eigenen, wirklich erlebten Worte, sie sprechen die abgeplatteten Maximen heidnisch-revolutionärer Philosophie unmittelbar aus Hauptmanns Mund heraus. Und auch die trotzigen, schöpferischen, empörerischen Männer gelingen Hauptmann durchaus nicht. Glockengiesser Heinrich, dessen „Versunkene Glocke" unter den Zeitgenossen Hauptmanns grössten Erfolg gemacht hat und an der die Geschichte seines Ruhms künftig schonend vorübergehen wird, redet schwer erträglich Lyrisch-Philosophisches aus zweiter Hand. Michel Hellriegel, der siegreiche Träumer in der „Pippa", bewegt sich oft in recht kniffligen Allegorien und spricht zuweilen mehr

literarisch Erlerntes als kräftig Erlebtes. Auch des Glockengiessers prosaischer Vorgänger Johannes Vockerath ist von derselben Art! Von den „Einsamen Menschen" sind heute nur noch die leidenden Gestalten, die rührenden Eltern und das arme Käthchen lebendig; aus ihrer natürlichen Beschränktheit lässt Hauptmann mit seiner ganzen Kunst das Schicksal aufstehen, das sie vernichtet. Die revolutionäre, herausfordernde, heidnisch-begehrliche Gruppe des Dramas, die einstmals so modern war, ist heute schon das abgestorbenste, gleichgültigste Stück des ganzen Hauptmannschen Werkes, denn sie gibt nur uninteressante Nachahmungen wirklicher, geborener Revolutionäre; und dem Johannes Vockerath gegenüber wird dies Gefühl des Entlehnten, Nachgeschwätzten, Posierten so stark, dass ich nicht einmal an seinen Selbstmord zu glauben vermag, und diesen leider ernst genommenen Hjalmar Ekdal bestimmt von seiner Kahnfahrt zurück erwarte.

Menschliche Grösse aber zu geben, gelingt Hauptmann immer, wo es die Grösse des Tragens, die Grösse der Pflichterfüllung, der Hingabe ist. Florian Geyer, der am Ende des zweiten Aktes schon hoffnungslos Geschlagene, der nur im Untergang Ergriffene, ist gewiss kein dramatischer Held, aber er gewinnt Grösse, überragende Hoheit durch die reine Hingabe, mit der er der „himmlischen Sache" dient. Mit der Grösse seiner ganz gestalteten Menschlichkeit ergreift uns „Michael Kramer", dessen tiefes Gottgefühl sich über Gram und Tod erhebt. Grösse geht von dem greisen Kaiser Karl aus, der tragend in Pflicht und Dienst zurückkehrt aus seiner heidnischen Versuchung und nur eine mehr lebendige Gegenspielerin haben müsste, um Hauptmanns grösste Bühnengestalt zu sein. Dem Kaiser Karl ist „Griselda" verwandt, die aus der Entwürdigung, in die sie die Liebesraserei ihres Gatten hineingerissen hat, Haltung und Würde wiederfindet, in-

dem sie den Bauernkittel wieder anzieht und die Stufen wäscht: „hier, meine zwei Füsse, das ist mein Stand". — Aber obschon das Opfer, das dem Grafen Ullrich schliesslich aufgelegt wird: „Du musst mich weniger lieben, Geliebter!" noch an die demütige christliche Einordnung des überschwenglichen Individuums in das grössere Ganze erinnern mag — in dieser Griselda ist doch mehr weltliches Selbstgefühl, mehr irdische Schaffenslust, mehr Leistung als in irgendeiner Hauptmannschen Gestalt vorher; und hier, vor dem Kaiser Karl und vielleicht auch in den künstlerisch missglückten „Jungfern vom Bischofsberg" könnte man etwas wie den Anfang eines neuen, weltfrohen, heidnisch-zuversichtlichen Hauptmann spüren, von dem in Zukunft ganz andere Dinge zu erwarten sein mögen.

VIII.

Dazu aber steht keineswegs im Widerspruch, dass sich inzwischen der alte Hauptmann in einem seine ganze bisherige Produktion überragenden Werke vollendet hat. Waren seine Helden bisher die Menschen, in denen sich das Fünkchen göttlichen Geistes gegen die erdrückende Macht der Erde wehrt, waren seine Grossen die, in denen der Geist der Liebe reiner, lauter, erdüberwindender sprach, so muss sein Grösster, seine Idealgestalt, das Abbild seiner tiefsten Sehnsucht der Mensch sein, der nichts mehr als Liebe in sich hegt, der ganz und gar Seele, Geist ist. Das heisst der vollkommene Gottessohn, der Christus. Und dies reine Urbild, diese „Idee" aller seiner Gestalten hat nun Hauptmann dargestellt in seinem Roman „Emanuel Quint".

Es scheint für die wahren Liebhaber dieses Dramatikers nicht befremdlich, dass er sein Werk mit einem Roman krönt, denn es ist, wie ich schon am Anfang unserer Be-

trachtung zeigte, in seinem Wesen etwas, was mit dem Wesen der dramatischen Form streitet. Das Drama steht auf dem Dialog, auf der kämpferisch gegeneinander gesetzten Rede zweier stark lebendiger Menschen (die so stark, so schöpferisch lebendig sein müssen, dass Victor Hugo sie Engel oder Riesen nennt). Hauptmanns grosser Gegenspieler aber tritt nie auf, denn das ist immer der unbekannte Dämon, mit dem die Seele seiner Menschen ringt, die dunkle Macht, an der sie zugrunde gehen. Alle seine Dialoge sind eigentlich nicht dramatisch, weil der Held nie mit seinem eigentlichen Gegner spricht. Er führt nur Gespräche, gelegentlich deren der eigentliche Feind, „das Milieu", die unbekannte Macht, die irdisch niederziehende Gewalt uns sichtbar, fühlbar wird. So sind seine Menschen eigentlich immer allein, so ist sein Stück monologisch und gibt uns mehr lyrische Erschütterung als dramatische Begeisterung. Trotz der ausserordentlichen Kunst aber, die Hauptmann im dialogischen Ausdruck seines Milieus entfaltet hat, musste ihm, wenn er sein Letztes und Wichtigstes zu sagen hatte, die dramatische Form doch eine hemmende Schranke sein; die epische Form, die in die Gedankentiefe des Einsamen und die Breite des umgebenden Lebens freier, direkter hineingreifen darf, musste ihn an sich ziehen. Und so wurde der „Narr in Christo" ein R o m a n.

Die neue Form hat Hauptmann hier sogleich mit höchster Meisterschaft ergriffen und gehandhabt. Er hat zwischen seinen hohen Helden und seinen leidenschaftlichen Anteil an ihm die ironische Maske eines Berichterstatters von flach moderner Aufgeklärtheit gestellt — und hat es erreicht, dass die vielen Geistesverwandten dieses Berichterstatters unter den Zeitgenossen dessen Stimme für des Dichters eigene nahmen. So bewahrt aber Hauptmann die Ruhe, das Gleichmass, die scheinbare Unbewegtheit des sicher führenden Erzählers, während er die Geschichte des

vergeistigten Menschen gestaltet. Des Heilands, der den Gott der alles verbindenden Liebe in seinem Geist erfahren hat und der nun vom Geschäftseifer der Pfaffen, dem sinnlichen Aberglauben der Gierigen und dem eingewurzelten Gotteshass der Philister all das erfährt, was der nazarenische Christus von den toten Seelen der augustäischen Zeit zu erleiden hatte. Erst ganz am Schluss wirft Hauptmann mit einer Gebärde, in der alle Wut über den rohen Götzendienst dieser angeblich christlichen Gesellschaft zusammengedrängt ist, die Maske fort und spricht es aus, dass dieser heilige Narr Emanuel Quint wahrhaft Christus gewesen ist — so wahr Christus je gelebt hat und lebt, und so gewiss Gott ein Geist ist:

„Aber wie konnte man wissen — obgleich wir „Führe uns nicht in Versuchung“ beten, ob es am Ende nicht doch der wahre Heiland war, der in der Verkleidung des armen Narren nachsehen wollte, inwieweit seine Saat, von Gott gesät, die Saat des Reiches, inzwischen gereift wäre?“

Die Menschen haben Emanuel Quint von sich gestossen, wie sie Christus von sich stiessen, wie sie jeden erschlagen, der sie inmitten der Gier und des Kampfes ihrer Tage zur Selbstbesinnung, zur Einkehr in ihre unzerstörbare göttliche Natur aufruft. Und doch sind diese paar Menschen, die die ewige Lebens- und Liebeskraft so unmittelbar an sich erfahren, sie so rein verkörpern konnten, doch sind sie die wahrhaft Unsterblichen der Weltgeschichte; doch lebt alles, was an Schaffenslust und Besserungswille, an individueller und sozialer Leistung je geboren wird, von dem Trank, den man aus diesem grossen Quell geistiger Erneuerung schöpft. Sie sind die heiligen Erfrischungen, Auffrischungen des Göttlichen im Menschen. In tausend flammenden neuen Worten uns den Adel, die Heiligkeit, die unzerstörbare Weihe der Menschennatur vor die Seele gestellt zu haben, das ist auch Gerhart Hauptmanns erstes

und letztes Verdienst. Ein Lichtbringer, ein Lehrer der Liebe ist er — nicht mit dem predigenden Wort, sondern mit der hinreissenden Gestalt. Denn was in „Emanuel Quint“ seine letzte Ausprägung fand, das war schon im innersten Wesen gestaltet, in dem Untersinken des schweren „Fuhrmann Henschel“ so gut wie in dem Erlöschen der kleinen tanzenden Pippa, erklang in dem stammelnden Ausbruch des alten Ansorge:

„Mir leiden's nie mehr, mag kommen, was will“

so gut, wie in dem Liebesschrei der kleinen Ottegebe:

„Ich weiss . . . . ich will . . . . ich kann die Sünden tragen.
Ich hab's gelobt! Du musst versühnet sein.“

Dass Gerhart Hauptmanns Werk einstweilen in einen grossen Roman ausmündet, ist alles eher als „Zufall". Ob er mit einem neuen verweltlichten Geist teilnehmen wird am künstlerischen Ausbau einer positiv weltlich schaffensfrohen menschheitsstolzen Gesinnung (wie ich es oben aus einigen seiner jüngsten Werke lesen wollte) — das steht dahin. Aber das, was er uns bisher mit vollen Händen gegeben hat, das Werk, durch das er uns einstweilen gross und lieb, erschütternd und bedeutend ist — es ist zweifellos Ausdruck einer christlich-dualistischen, im letzten Sinne erdscheuen, weltflüchtigen, menschheitsungläubigen Gesinnung. Es ist der Glaube an den sinnlos dumpfen Leib, in dem ein göttlich Licht schwelt und zittert, ein Licht, dass rein und frei erst brennt, wenn es im Sturm des Leidens und der Liebe den Leib verzehrt. Hauptmann ist ein grosser Menschengestalter geworden durch seine Anteilnahme, die Mitleid ist — Dramatiker aber kann man nur durch Mitfreude sein, durch Glauben an den Menschen, durch ein Wertgefühl für die Verrichtung, die diese Wesen (Leib und Seele, Geist und Fleisch zumal!) auf dieser Erde haben. Die dramatische Form ist keine Anreihung tragisch wahrhafter Lebenssituationen — und das sind in der Tat Hauptmanns Tragödien der Unkraft, denen man in oberflächlich wertendem Sinne aber nicht ohne Grund „Mangel an Handlung" vorwirft. Die wahre dramatische Form, wie sie die Weltfrömmigkeit Shakespeares uns rein offenbart hat, ist der Konflikt, der ununterbrochen zur Schau gestellte Kampf grosser, dämönisch mächtiger menschlicher Willenskräfte. Dieser Form kann ihre höchste Wirkung kein Dichter abgewinnen, für dessen Gefühl menschliches Wollen ein nichtiger Wahn ist.

Deshalb haben auch die paar wirklich reinen und starken Talente, die die Generation von 1890 noch ausser Hauptmann hervorbrachte, kein wahres Drama geschaffen.

Da ist Johannes Schlaf, dessen wenig gekannte Dramen zu dem künstlerisch Reinsten und Feinsten gehören, was seine ganze Generation für die Bühne geschaffen hat. In der subtilen, tiefbohrenden Psychologie dieser Dichtungen stecken Werte, die in der Entwicklung des deutschen Dramas vielleicht noch einmal fruchtbar sein werden. Schlaf selbst freilich entbehrt zu sehr des eigentlich theatralischen Instinkts, des dramatischen Temperaments, um in dieser Entwicklung selbst eine starke Rolle spielen zu können. Er ist insofern ein viel radikalerer Hauptmann, als er seine Gestalten sozusagen in der umgebenden Atmosphäre auflöst, sie sind wirklich ein „Spiel von jedem Hauch der Luft", eine Folge von Impressionen, aber keine Gestalten von Expressionskraft. Darum trocknet fast alle „Handlung" ein und nur die „Stimmung" d. h. die Atmosphäre, das Milieu beherrscht die Szene.

Noch deutlicher als Schlaf zeigt das zweite grosse Bühnentalent der vorigen Generation, das neben Hauptmann wiegt, an, wie völlig lückenlos der „Naturalismus" in die neue „Romantik" hinübergleitet: Arthur Schnitzler.

Schnitzler hat Hauptmanns melancholisches Naturgefühl aber nicht seine Religiosität, nicht seinen leidenschaftlichen Seelenglauben. Auch er fühlt, wie die Wirklichkeit das zarte Gefäss unseres Ich, das tanzende Seelchen, zerbricht, vernichtet, auflöst — aber er hat nicht Hauptmanns glühenden Schmerz, nicht seine tiefe, verzweifelnde Empörung, nicht seine unversiegliche Hoffnung diesem göttlichen Funken, diesem Geheimnis der Individualität gegenüber. Er bleibt in der Skepsis — er leugnet die Seele nicht, aber er wagt nicht, sie zu behaupten. Er weicht höflich weltmännisch aus. Was wir

für unser Ich ausgeben ist eitel Spiel — aber ist unter diesem Spiel ein Ernst? Schnitzler gibt keine Antwort, will keine Antwort geben; er begnügt sich mit der Klugheit zu wissen, dass wir spielen — alle! — das ist seine Oberflächlichkeit, aber auch seine Liebenswürdigkeit, seine hohe Toleranz, seine Anmut. Aus Hauptmanns Tragödie macht er ein melancholisch-weltmännisches Spiel. „Leichtsinniger Melancholiker" das ist sein Typus, wie "Anatols" und dem zarten Ton des kultivierten Lebemanns, der Ernst genug hat, um sich zu bezweifeln und nicht geistige Leidenschaft genug, um etwas anderes zu sein als Lebemann, den hat noch niemand in deutscher Sprache so vibrierend zart, gefährlich trügerisch, schwankend hintergründig gegeben wie Schnitzler in seinen Dialogen: im „Anatol", im „Reigen", in manchem seiner kleineren, sanft höhnischen Einakter. Hier liegt sein Eigenstes. — Seine grösseren Kompositionen brauchen Stützpunkte in fremden Stilen und fallen doch etwas in episodisches Teilwerk auseinander. Der „Schleier der Beatrice", füllt sich mit dem shakespearesierenden Ton der neuen Romantiker, das „Zwischenspiel" und „Der einsame Weg" ordnen die lebemännisch-resignierten Episoden mit Hilfe einer allegorisch schillernden Dialektik, die vom alten Ibsen gelernt hat. Aber es fehlt der Mittelpunkt, das leidenschaftliche Interesse, um das sich diese Szenen wirklich zum dramatischen Kampfspiel ordnen könnten. So reich sie an einzelnen Lebensimpressionen sind, so viele köstliche Augenblicke sie uns bringen — sie geben keine grosse Stunde, gross wie Shakespeare sie geben kann und auch Hauptmann —, sie stimmen uns nur, sie ergreifen uns nicht. Die letzte Macht über alle und für immer hat dieser feine, mit Recht heute von so vielen geliebte Poet nicht — denn „mächtig macht nur der Glaube" sagt Richard Dehmel.

Schnitzlers stärkstes, packendstes und wahrscheinlich auch dauerhaftestes Werk für die Bühne ist „Der grüne Kakadu“ — dies höllisch tolle Spiel der Komödie mit dem Leben und des Lebens mit der Komödie. Dieser wildwitzige Akt des Untergangs aller Werte, der Auflösung aller Seele, der echten Dekadence. Eben deshalb nur ein Werk des Kopfes, aber eines fast diabolisch klugen, ob seines übergrossen Witzes schier verzweifelten Kopfes. In diesem Akt trifft jeder Satz wie ein Messer — und jedes Messer fährt dem Glauben an Menschenwürde, an Persönlichkeitsstolz, Individualitätssinn mitten ins Herz. Diese funkelnde gefährliche und eigentlich nihilistisch furchtbare Tragödie des Komödiantentums, dies Selbstgericht des wienerisch spielenden, lebenauflösenden Artistentums ist Schnitzlers stärkste Gabe — und es lässt sich aus ihrer Natur vielleicht ablesen, dass er Stärkeres kaum geben kann. Es ist erstaunlich genug, dass so eine straffe, kühl starke und doch leidenschaftlich echte Zusammenfassung dem Gefühl ganz aufgelöster romantischer Verworrenheit überhaupt gelang. Das kann sich in gleicher Stärke nicht wiederholen, es wäre auch wertlos.

Hauptmann hat eine im Kern undramatische aber durchaus eigene und im wichtigen Sinne neue Form für die Bühne geschaffen; der freie, reiche, viel bewegliche Schnitzler hat für seine antidramatische, menschenauflösende Tendenz gar keine Form, er schlägt sich mit entliehenen Elementen durch (ausser Shakespeare und Ibsen werden zuweilen auch geringe französische Theatraliker besteuert) und er bindet diese Elemente mit der schwermütigen Eleganz eines geistreichen Plaudertons, der die Menschen mehr verschleiert und verwischt als gestaltet.

Die Generation von 1890 also hat das neue Drama nicht geschaffen, vielmehr fühlt das seit einem Jahrzehnt

nachrückende Geschlecht das Drama wie eine grosse zu lösende Aufgabe vor sich und sucht leidenschaftlich den Weg, den neuen Weg zum Drama. Ob es ihn finden, ob es zum Ziel kommen wird, ist letzten Endes natürlich eine Frage der geistigen Entwicklung. Ein Geschlecht, das einen so heidnisch-stolzen Heroenglauben besitzt wie Shakespeare, eine so irdisch strahlende Humanitätsreligion wie Goethe oder auch nur so eine gewaltige Sehnsucht nach dem unverwirrten, gefassten Menschen, dem Helden, dem schicksalgewachsenen Dämon wie Kleist, solch Geschlecht, kein anderes, wird auch wieder Dramen schaffen wie „Lear", wie „Iphigenie", wie „Prinz Friedrich von Homburg". — Wir aber haben hier nicht kulturgeschichtliche Diagnose, sondern kunstgeschichtliche Analysen zu geben. Wir müssen sehen, was von den vorhandenen dramatischen Formversuchen seiner Struktur nach das Heraufkommen eines Geistes verrät, der zur dramatischen Auslösung berufen sein mag. Und da müssen wir zuerst zwei sehr verschiedene Künstler betrachten, die etwas jünger als die oben betrachteten, etwas älter als die neusten unserer Talente, recht in der Mitte des Weges stehen und wenn kein neues Drama, so doch bedeutende stilistische Anregungen zu einer Wiedergeburt der dramatischen Form gegeben haben.

Die beiden Wegbereiter heissen: Hugo von Hofmannsthal und Frank Wedekind.

DIE SITUATION VON 1905

HOFMANNSTHAL UND DAS NEUE PATHOS

Eine plastisch gestaltete Erzählung ist ein winziger Ausschnitt aus dem Reich der Erfahrung — und doch gibt sie mehr als die Gesamtheit aller Erfahrung. Das, was als die eigentlich künstlerische Kraft im Kunstwerk dies supranaturalistische „Mehr“ bewirkt — das ist der Stil. Nachdem man auch im deutschen Drama schnell genug eingesehen hatte, dass Naturalismus, d. h. möglichst unstilisierte Lebenswiedergabe, die Nicht-Kunst an sich ist, kam alles darauf an, den dramatischen Stil zu finden. Das heisst zweierlei: eine Formung der Sprache gewinnen, die die spezifischen Inhalte unsrer Zeit aufnehmen kann, und eine Formung der Sprache gewinnen, die Text eines Dramas, d. h. Grundlage der anschaulichen Vorgänge eines theatralischen Gesamtkunstwerks werden kann. Dies beides in einem erfinden, heisst den Stil des neuen Dramas gefunden haben.

Das Streben nach einem neuen Stil in der Sprachkunst überhaupt fand in den neunziger Jahren zuerst einen Mittelpunkt uud eine Förderung im Kreise der „Blätter für die Kunst“. Über das viel kritisierte „Ästhetentum“ des Stefan George und seines Anhangs ein umfassendes Werturteil zu fällen, ist hier kein Anlass. Es genügt zu sagen, dass bei aller Beschränktheit, die auch hier dem ästhetischen Dogma anhaftete, zweifellos der starke Hinweis auf das eigentliche Wesen, die sprachlichen Organe der Wortkunst ein grosses Verdienst dieses Kreises bleibt. Hier wurde begriffen und betont, dass Stil das Wesen der Kunst, also Sprachstil das Wesen der Poesie sei. Und aus diesem Kreise ist denn auch der Mann hervorgegangen, der den einen wesentlichen Beitrag zur Bildung eines neuen Dramenstils liefert: Hugo von Hofmannsthal.

Er hat nicht etwa das neue Drama schon geschaffen;

bei Lichte besehen hat er überhaupt noch kein Drama geschaffen. Aber ich sagte, die eine Forderung sei, eine Formung der Sprache zu schaffen, die die spezifischen Inhalte unserer Zeit aufnehmen könnte. Diese eine allgemeine poetische Forderung hat er erfüllt. Er hat diese Sprache geschaffen und — deshalb kommt er hier für uns mehr in Betracht als die zwei oder drei andern grossen Lyriker, denen Gleiches gelang — er hat einen ernsthaften Versuch gemacht, diese Sprache in den Dienst der dramatischen Form zu stellen.*) Zunächst: Hofmannsthal hat den sprachlichen Ausdruck für spezifisch moderne Lebensinhalte gefunden. Dem Menschen, den des neunzehnten Jahrhunderts zweite Hälfte mit ihren biologischen und soziologischen Erkenntnissen, mit ihren technischen, wirtschaftlichen, religiösen Bewegungen in ein vorher nie gekanntes Gefühl enger Verknüpftheit mit allen Dingen, angstvoller Ungewissheit über alles Wesenhafte, wehrloser Abhängigkeit gegenüber tausend dunkeln Mächten gebracht hat — diesem Menschen findet Hofmannsthal Worte:

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als dass man klage:
Dass alles gleitet und vorüberrinnt,

Und dass mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

---

*) Richard Dehmel, an den hier in erster Reihe noch zu denken wäre, hat nur einen Versuch im Dramatischen gemacht, der einer frühen Periode seines Schaffens angehört. Der szenisch sehr talentvolle „Mitmensch" ist noch allzusehr mit Einflüssen belastet, die teils vom Berliner Naturalismus, teils von Strindberg stammen. In mächtigen Einzelheiten aber bricht die dunkelbrodelnde Gewalt des Sprachkünstlers Dehmel schon hervor. — Niemand kann sagen, ob wir nicht Grosses erleben werden, wenn der reifgewordene Stil dieses grossen Dichters und starken Menschen noch einmal mit der dramatischen Form vermählt wird.

Dann: dass ich auch vor hundert Jahren war,
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.

So eins mir mit als wie mein eignes Haar.

Und jene Gegenstimme der modernen Seele, jene Kraft, die von denselben Erfahrungen, denselben Gefühlen der engen Verknüpftheit, der Allverwobenheit jedes Lebens gespeist wird, jene starke Gegenkraft, die einen mystisch rauschartigen Genusswillen dem neuen Menschschlage verleiht — auch ihr findet Hofmannsthal Worte:

Und schwindelnd überkam's mich auf einmal.
Wohl schlief die Stadt — es wacht der Rausch, die Qual,
Der Hass, der Geist, das Blut: das Leben wacht.
Das Leben, das lebendige, allmächtige —
Man kann es haben und doch sein vergessen!

Wohl gemerkt, nicht um ihres Inhaltes willen stehen diese Zeilen hier. Soweit verschiedene Wortverbindungen überhaupt Gleiches sagen können, haben schon viele gute Denker und mancher schlechte Dichter das Gleiche gesagt. Neu und bedeutsam ist hier Wahl und Fügung der Worte, die einmal eine angstvoll atmende leere Weite, das andre Mal ein zitterndes Taumeln in unsere Nerven leiten und uns so den Sinn nicht gedanklich, sondern künstlerisch suggestiv vermitteln.

Wodurch kann nun diese neue Sprache für den dramatischen Stil von Bedeutung werden? Dadurch, dass sie die Möglichkeit eines neuen Pathos erschliesst. — Wenn das Drama über die bloss unterhaltende Illusionserweckung hinaus zur Fühlbarmachung der grossen immanenten Lebenskräfte und ihres das All erfüllenden Kampfes gelangen soll, so kann das natürlich nur durch eine das „Reale" übersteigende Form der Sprache geschehen; diese Sprach-

kraft allein kann uns einen Gefühlszustand suggerieren, in dem wir, vom Massstab der Alltagserfahrung losgebunden, dem Geisterkampf im stilisierten Leben des Dramas hingegeben folgen können. Die für diesen Zweck in Deutschland übliche Sprachsteigerung ging (zwar nicht für die wenig populären paar grossen Dramatiker, die das letzte Jahrhundert hervorgebracht hat, aber für das populäre Bewusstsein) bisher auf die Sprache Schillers zurück. Nun besteht das Faktum, dass das Schillersche Pathos — ich meine das meistimitierte der zweiten, jambischen Zeit — auf die Nerven der jüngeren Generation nicht mehr wirkt, nicht mehr die erdablösende Suggestion ausübt wie wohl früher. Am wenigsten tut es das, wenn es abgesondert von der Persönlichkeit und dem Stoffkreis, dem es entwuchs, auftritt, wenn es Dinge des neueren Lebens mit seinen Wortfügungen zu bewältigen strebt. Dann wirkt es fremd und kalt auf uns, schwach, äusserlich, nichtig, angelernt — „epigonenhaft" — und es muss so wirken. Um das zu erkennen brauchen wir gar nicht erst in die Kritik des spezifisch Schillerschen an dieser weitherrschenden Sprache einzutreten. Es genügt, wenn wir uns den erheblichen Teil der Schillerschen Wortkunst vergegenwärtigen, der von der Epoche des Autors historisch bedingt war, der von dem allgemeinen Zeitgeist vor 1800 geboren ist. Mit Schillers Worten spricht der Mensch der Aufklärungszeit, der Mensch mit dem Überschwang des Selbstbewusstseins, der Überfülle der Gewissheiten, der „so schön mit seinem Palmenzweige" dastand, an des Jahrhunderts Neige „in ernster stolzer Männlichkeit". Der Mensch, der sich dem Gipfel aller Erkenntnis und Tugend, wenn nicht nah, so doch näher als alle früheren Geschlechter wähnte. Der Mensch des kategorischen Imperativs, der so unumstösslich genau wusste, was gut und böse war. Wieviel kaum gefärbte Kantsche Termini in Schillers

Wortschatz stecken, ist garnicht zu überschätzen! In Schillers Sprache lebt bei aller äussern Griechheit königsberger Geist, Geist harter, absoluter Gewissheit; die sprachliche Leidenschaft, sein Pathos, ist fast durchweg moralistisch, bei aller Stärke sehr arm an eigentlich sinnlichen Farben. Noch wo Schiller brutal sinnliche Wildheit malen will (der einzige Fall findet sich bekanntlich in „Maria Stuart", III 6), benutzt er Termini wie „Lebensgott der Freuden", „Der Schönheit göttliche Gewalt", „Finstere Todesmächte" — also Wendungen, die an sich einen durchaus abstrakten, ja gradezu ethisch wertenden, moralistischen Charakter haben.

Was soll nun diese Sprache einem Geschlecht bedeuten, das als tiefsten Wesenszug eine bis zur Gefahr der Selbstauflösung grosse Bescheidenheit besitzt. Das mehr als eines vor ihm gelernt hat, dass es nichts wisse, das wieder mit bange fragendem Kinderstaunen zu allen Dingen aufblickt, das im Intellektuellen wie im Moralischen mit den tiefwühlendsten Zweifeln ringt — und das dafür bisher nichts gewonnen hat als ein innigeres Anklammern an die Dinge, ein verstärktes Gefühl für Lebenswärme, kurz eine sehr gesteigerte Sinnlichkeit im weitesten und reinsten Sinne dieses grossen Wortes. Auch wenn aus diesem lyrisch gelösten, erschütterten Gefühl der Mensch zu einem neuen dramatisierbaren Kraftbewusstsein aufsteigt — er wird das alte Pathos mit seiner theoretischen Absolutheit nie wieder ertragen können; auch im Ton seiner neuen Tatbereitschaft wird das Timbre der überstandenen Erschütterung irgendwie nachzittern müssen — oder diese Stimme wird uns kalt lassen. Dieser neue Geist muss in den Sprachstil des neuen Dramas eingehen. Nicht nur, dass die staubigen, toten Gipsabgüsse der Schillerschen Wortkunst uns natürlich nichts sagen, auch eigenwüchsig starke Renaissance des Schillerschen Sprachgeistes vermöchte

uns nicht mehr zu helfen. (Dies ist der Fall Wildenbruch!) Ein neues Pathos tut uns not — ein Festkleid der Sprache, in das all unsre neuen Ängste und Zweifel, unsre Zärtlichkeiten und Entzückungen mitverwebt sind.

Diese Sprache, so scheint wir, hat Hugo von Hofmannsthal geschaffen — zunächst als Lyriker. Es kam nun alles darauf an, ob es ihm gelänge, sie der dramatischen Form dienstbar zu machen. „Einstimmig" zu sein ist das Wesen des lyrischen Liedes: weich angeschmiegt an des Dichters Ich war auch Hofmannsthals Sprache. Zweistimmig zu sein ist der Sinn des Dramas: einen Schimmer objektiver Härte, selbständiger Fremdheit muss der Dichter in die Sprache der dramatischen Stimmführer, der Gegenredner zu legen wissen, d. h. er muss an die Macht objektiver Gestalten glauben, um sie in sprachlicher Ergründung uns glaubhaft zu machen! So war die Frage, ob es möglich sei, der Hofmannsthalschen Sprache Stahl in die Glieder zu giessen, sie bei Wahrung all ihrer gegenwartvollen Eigenart durch einen Einschlag harter ewiger Ruhe zu festigen.

Eine klar zielende, aber hemmungsreiche Bewegung der Hofmannsthalschen Produktion in dieser Richtung ist wahrnehmbar. Von der reinen Lyrik schreitet er zu Gedichten vor, die, wie der „Tod des Tizian", trotz der Mehrzahl der Redenden noch ohne allen Gegensatz, alle dramatische „Spannung", noch ganz einstimmig lyrisch sind. Noch „Der Tor und der Tod" ist nicht viel mehr als ein grosser Monolog, in dem die Gesichte der Redenden selbst hörbare Sprache gewinnen. Dieser Tor ist eben ganz und gar der im Zug der Impression aufgelöste Mensch, dem sich keine Gestalt ballen, kein Gegner stellen will, der nichts vom „Menschenleben" weiss und nur noch in einer grossen, lyrisch gehobenen Sekunde, im Anhauch des Todes, seine Nichtigkeit verzweifelnd empfindet.

In der „Hochzeit der Sobeide“ und dem „Abenteurer und der Sängerin“ (seinem annoch schönsten Gedichte!) ist er einen Schritt weiter. Der einfache Stimmungsausdruck ist nicht mehr selbständig der Sinn des Kunstwerks: hier ist bereits eine rechte „Handlung“, ein Erleben objektivierter Gestalten dichterisches Symbol, Trägerin der Meinung des Künstlers. Aus dem Toren, der still steht und stirbt, ward der Abenteurer, dem alles Leben durch die Finger gleitet und der es andern überlässt, Wert, Wort, Gesang daraus zu bilden. Aber da so die Gestalten dieser Gedichte mehr Leidende als Handelnde sind, da sie nicht ein in ihrer Individualität inkarniertes Stück Welt kämpferisch gegen die Aussenwelt stellen, sondern mit staunendem Erleiden von der wunderreichen, rätselvollen Kraft der Umwelt getrieben werden, so ist auch in diesen Stücken eigentlich nur erst ein einziger „Held“: der unbekannte Gott. Ihn auszudrücken strebt des Dichters Sprache noch allein. Deshalb ist sie noch immer „einstimmig“, trotz einigen Ansätzen noch unverändert. Noch undramatisch: denn das Drama beginnt erst, wo der unbekannte Gott sich teilt und aus zwei sichtbaren Gestalten mit zwei hörbaren Sprachen wider sich selbst redet.

Der Weg zu diesem Drama von der Lyrik führt für Hofmannsthal wie für alle Welt über den — Balladenstil. In ihm beginnt die Seele des Dichters die in ihr ringenden Empfindungen in sinnlichen Gestalten zu entladen. Bewegung, Geschehen, Kampf werden die Ausdrucksformen des Künstlers — nur das Kunstmittel (wie z. B. die refrainartige Stilisierung) den selbständigen Wert des Geschehenden doch immer wieder unter des Dichters einheitlichen Gefühlsausdruck unterordnen. Auf dieser Zwischenstufe steht — gleich einer Vorstudie ging die „Madonna Dianora“ vorauf — Hofmannsthals „Elektra“. Das Pathos des Dichters

scheint hier einem Stahlbad entstiegen, seine Sprache atmet Kraft und Kampf. Die verzweifelte Rachgier eines misshandelten, gebundenen Herrscherkindes, das mit dämonischer Wildheit der Seligkeit der Tat zueilt und am Ziele zusammenbricht, ist in tiefen schicksalsvollen Bedeutungen gesehen und grosszügig gestaltet. Nur dass dies Balladendrama immer noch im letzten Sinne einstimmig ist: nicht zwei Gegner erschlagen einander — ein Rasender zerschmettert an ruhender Felswand sein Haupt. Und so ist auch in der Sprache der Dichtung noch eine balladeske Monotonie, eine starr einförmige Erschütterung — keine ringenden Stimmen, keine wechselnden Lichter. Ein Drama muss mit zwei Zungen reden! In der kämpferischen Kraft aber, mit der die eine Zunge dieser Dichtung spricht, lebt doch schon eine grosse dramatische Potenz. Die „Elektra“ konnte ein starker Anfang sein.

Elektra war ganz und gar nichts als ein Sehnsuchtsschrei nach der Tat. In des Dichters nächster Arbeit, dem Trauerspiel „Das gerettete Venedig“, ward dann ein wirklicher Tatmensch im Kapitän Pierre, dem Haupt der Verschwörer, gebildet — aber ihm zur Seite war Jaffier gestellt, der Bruder des „Toren“, der alte Hofmannsthalmensch, der zuviel sieht und fühlt und bedenkt, um zu furchtloser Tat kommen zu können; der zugrunde geht und den lebendig Handelnden mit in seinen Fall zieht. Und ganz so ist in des Dichters letztem Werk „Ödipus und die Sphinx“, das als ein mächtiges Vorspiel zur Katastrophentragödie des „König Ödipus“ gedacht ist, Kreon, die letzte stärkste Fassung des Hofmannsthalschen Toren, neben Ödipus gestellt. Freilich auch dieser Ödipus, der dem Fluch seines Blutes entrinnen zu können glaubt, indem er jede Heimat, jedes Band zu Vergangenem aufgibt, um nur noch „in seinen Taten wohnen“

zu dürfen — auch er gelangt nicht zur Tat! Er tötet — dieses ist die wichtigste und tiefsinnigste Abweichung Hofmannsthals von der Überlieferung — die Sphinx nicht! Vielmehr stürzt sich das Ungeheuer selbst in den Abgrund, nachdem es ihn, den Schicksalgezeichneten, erkannt und mit Namen gegrüsst hat.

Der heisse Knabe —
Ich weiss es, grosses Schicksal — gilt für nichts
In diesem Spiel — der Knab' und seine Taten!
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — Dir ist nichts für Taten feil,
Die ganze Seele willst du, Taten lässest
Du fallen und verfaulen auf der Erde
Und höhnest, die mit Taten um dich buhlen!

So ruft Kreon, auch hierin der Wortführer des Dichters, in dessen Mund Hebbels bitteres Wort „Man kann sich auch mit Taten schminken!“ neu auflebt. Hier erscheint das lockende Licht der Tat schon wieder stark verdüstert — es scheint, als ob in diesem Dichter, der zu tief das hundertfältige Verknüpfte aller Teile der menschlichen Wesenheit in der Natur erfahren hat, eine völlig fatalistische Weltanschauung zuletzt doch den Sieg behalten wollte. Das Misstrauen gegen den Sinn und den Wert, ja gegen die blosse Möglichkeit von Taten tritt wieder hervor. Es ist klar, dass auf dieser Basis kein eigentliches Drama geschaffen werden kann. Hofmannsthal selbst hat den Glauben an „Charaktere“ den Ausgangspunkt für wirklich dramatisches Schaffen genannt — ihm aber sind immer noch die Menschen „nicht mehr als ein Taubenschlag“, Durchgangspunkt fremder Kräfte in hundertfältigen Erfahrungen und Erinnerungen. Das Wesen des Dramas ist Handlung — und ihm ist die Handlung nur eine Schminke menschlichen Witzes auf den Wangen der Notwendigkeit. So können

freilich nicht eigentlich dramatische Gebilde entstehen dialogische Dichtungen von hart gestraffter, kämpferischer Kraft, Abspiegelungen der Welt im Wechselspiel widerstrebender Willensmächte, Manifestationen tatenfordernder Charaktere. Hofmannsthals Sprache, diese verweilende, gleichsam an jedem Ding festgesaugte Sprache findet einstweilen nur selten die hart zusammengeraffte Prägnanz, die den schnellen Ablauf szenischen Lebens ermöglicht.

Gewiss wäre es ungerecht, wollten wir uns lediglich durch klassifizierende Bedenken den Genuss dieser schönen und reichen Dichtungen verkümmern lassen, die — dramatisch oder nicht — uns jedenlalls mit einer Fülle eigen empfundenen und besonders geformten Lebens beschenken.

Aber um des stärkeren Lebens willen, das wir ahnen, und dessen Ausprägung die dramatische sein muss, wäre es auch Unrecht, zu verschweigen, dass wir von diesem Hofmannsthal das neue Drama kaum noch erwarten. In seinen letzten Werken*) spricht aus den mit üppigen Eklektizismus überreich geschmückten Szenenbildern ein erlesener Theatersinn; die lose, langsam lässige Abwickelung dieser Szenen aber und der allzuberedte Dialog, der in der Überdeutlichkeit seiner psychologischen Analytik die eigentliche Gestaltung der Lebensprobleme in sinnlich glaubhaften bewegten Gestalten geradezu verhindert — das sind Gebrechen, die

*) Nach dem Oedipus ist von Hofmannsthal noch die Komödie „Christinas Heimreise" erschienen; ein lehrreicher Fall: der Dichter beschliesst, seinen Abenteurer und seine Sängerin aus der lyrischen Musik seiner Verse zu nehmen und ihnen in einer hellen festen Prosa Eigenlebendigkeit zu leihen, shakespearesche Natur. Aber da beschliessender Verstand kein elementares Lebensgefühl am Werke ist so entstehen nur witzig feine, typisch allgemeine Figurinen. Statt Shakespeare ungefähr Goldoni, und im ganzen erhalten wir nicht mehr, sondern weniger als uns das entzückend einschmeichelnde Jugendwerk mit seiner ganz gefühlten melancholischen Lyrik gab.

es schwer machen, an ein Werden wirklich dramatischer Formkraft bei Hofmannsthal zu glauben.

Dennoch wird ganz gewisslich das, was er uns gab: die Möglichkeit eines neuen Pathos, unserm Drama unverloren bleiben. Es wird über Deutschlands neuer dramatischer Kunst kein Haupt leuchten, das nicht mit einem Tropfen Hofmannsthalschen Öles gesalbt wäre!

DER STIL DES GERMANISCHEN DRAMAS

Um zum Stil eines neuen Dramas zu gelangen, muss, wie ich schon sagte, die Wortkunst zweierlei vollbringen: sie muss eine Sprachform erschaffen, die den neuen Bedürfnissen der Zeit angepasst ist, und diese Form muss zugleich den Bedürfnissen des Dramas angepasst sein. Durch die Befriedigung des ersten Bedürfnisses schien uns Hofmannsthal für die Entwicklung des dramatischen Stils bedeutsam. Indessen kam er nicht vom eigentlich Dramatischen her und hat — wie ich zu zeigen bemüht war — trotz einer starken Entwicklung in dieser Richtung den vollen Anschluss noch nicht gefunden. Die andre markante Erscheinung, die etwa gleichzeitig mit Hofmannsthal auf unsere Bühnen gelangte, gewinnt aber ihre Bedeutung gerade dadurch, dass sie ein intensives Verhältnis zum spezifisch Dramatischen hat. Was Frank Wedekind und die ihm in diesem Sinne verwandten Talente für die Entwicklung des dramatischen Stils leisten können, ist die Wiedererweckung der spezifisch dramatischen Ausdruckskraft der Sprachkunst.

Es handelt sich, dies sei hier einmal betont, um die Entwicklung des neuen „deutschen" Dramas. Dies hat nichts zu tun mit der süsslichen Verblasenheit teutonischer Phraseure, nichts mit borniertem Chauvinistenhochmut, wohl aber mit der kühlklaren Tatsache, dass der Mehrheit der germanischen Rasse das Höchste der Kunst und besonders der Theaterkunst etwas andres bedeutet als z. B. den Franzosen. Deren gegenwärtig feinster Stilist, Anatole France, hat zum Beispiel erklärt, dass aus der Lektüre des Titus Livius doch mehr zu gewinnen sei, als aus der des „Faust" von Wolfgang Goethe. Es gibt da durchaus Unvereinbares. Für uns Deutsche also, um die es sich hier allein handelt,

bedeutet eine Renaissance des Dramas jedesmal zunächst ein Wiedererleben Shakespeares.*)

Der Höhepunkt des deutschen Dramas liegt, wie mir scheint, bisher in der Grosstat der Romantiker: der Eindeutschung Shakespeares. Hierhin führen Lessings theoretische und poetische Überwindung der Franzosen und die Taten der Sturm- und -Drang-Dramatiker. Dass Schiller und Goethe, nach grossen Anfängen auf dem gleichen Wege ins klassizistisch Romantische abbogen, das wurde das grosse Verhängnis des deutschen Dramas. Doch zeugte die romantische Kunst noch zwei grosse Meister: Kleist und Grillparzer. Damit ist die einheitlich zusammenhängende Bewegung zum dramatischen Stil in Deutschland erschöpft. Hernach hat es — wie mir scheint — an grossen Dramatikern in Deutschland nur noch Vereinzelte gegeben; zwei, die voll theoretischer Leidenschaft Shakespeares Spuren wieder suchten und fanden, Hebbel und Otto Ludwig — und zwei, deren grosse Talente nicht zur reinsten, vollsten Entfaltung kamen, weil sie fern aller literarischen Tradition und theoretischen Zucht auf weiten Seitenpfaden vorwärts tappten: Raimund und Anzengruber. — Das ungeheure,

*) Es ist wohl noch zu sagen not, dass der Verfasser nicht ohne Absicht die Existenz der griechischen Tragödie verschweigt. Wohl weiss er, dass in Äschylus und Sophokles und Euripides unvergänglich grosse Künstler gelebt haben. Aber er teilt die allgemeine Meinung nicht, dass ihr Vorbild uns Lebenden fruchtbar sein könnte. Die völlig andern Bedingungen entsprosste germanische Dramatik ist ihm ein Novum, eine eigene Entwicklung, die nur hin und wieder durch die Einwirkung der Antike verwirrt wurde. — Der uns als Gefühlswert nie mehr zu erweckende „Chor" umschliesst das innerste Wesen des griechischen Dramas, das aus einem Keim lyrisch rhetorischer Wirkung erblühte. Das neue Drama erwuchs aus nachahmendem Spiel, und hat die für den Griechen nur sekundäre Suggestion eines wirklichen Erlebnisses zur Basis. — Eine Dramaturgie, der es mehr auf Leben und Zukunft als auf Historie und Vergangenheit ankommt, soll nicht hinter Shakespeare zurückgehen.

Talent eines Anzengruber musste, auf langen Umwegen wandernd, viel von seiner besten Kraft verzetteln, weil er bei seinem Auftreten nicht mehr die heilsame Atmosphäre dramatischer Kultur vorfand, die Deutschland um 1800 erfüllte. Es war wieder wie vor Lessing: es herrschte der im deutschen Gefühl dramatisch tote französische Theatergeschmack. Freilich nicht mehr Corneille und Racine waren Herrscher; gegen das feierliche Pathos ihres Gedankenvortrags, die typisierende Geste ihrer Gefühle, hatte sich das germanische Empfinden erhoben in der unendlich vielgestalten Fülle individueller Leidenschaften, deren organischem Leben Ideen in unausgesprochener Keuschheit, dem Duft gesunder Körper gleich, entströmten. Doch war in Frankreich die ehrwürdige Monotonie der klassischen Theaterrhetoren nicht innerlich berührt worden vom grossen Geiste Shakespeares; die sogenannte „französische Romantik" hatte der alten Gedankendeklamation und Gefühlssteifheit nur einen giftigen Zusatz grellgrimassierender Bewegtheit, äusserlich aufgeregter Farbentollheit beigemischt. So war der raffinierte Theatraliker Victor Hugo entstanden; aus der Ehe seiner wildgewordenen Bühnenkünste mit den Stoffen und Ideen des alten lehrhaften bürgerlichen Schauspiels (Diderotscher Provenienz) stammte die Theaterkunst der Dumas und Sardou, die nach 1850 den Geist der deutschen Bühnen in Bann hielt. Man muss ein Buch von der Seelenlosigkeit der Freytagschen „Technik" lesen, muss sich den Horizont eines einst tonangebenden Kritikers wie Frenzel vergegenwärtigen, um zu begreifen, dass es nicht zu viel gesagt ist: um 1870 herrschte der französische Sinn des Theaters in Deutschland wieder so vollkommen wie nur vor Lessing. — Und wieder begann die Resurrektion des deutschen Geistes. Nur dass die neue „Hamburgische Dramaturgie" nicht geschrieben wurde. Die Brüder Hart, die nach ihrem glänzenden Debüt in den

„Kritischen Waffengängen" vielleicht die Leute dazu hätten scheinen können, taten es nicht. Sie irrten vom eigentlich Ästhetischen immer weiter in ethisch-religiöse Nebelreiche ab. So blieb die neue Bewegung direktionslos. Wildenbruchs genialer Dilettantismus, mit seinen Schiller-Kleist-Abgüssen, griff in zu junge Vergangenheiten des deutschen Dramenstils, um eigenkräftig neues Leben emporfördern zu können. Und die Naturalistenbewegung des nächsten Jahrzehnts ging wieder allzuweit über alle künstlerische Tradition, in den primitivsten Keim der Kunst, die rohe Nachahmung zurück. Indessen ein Tasten nach dramatischen Werten im antifranzösischen, untheatralischen Sinne, nach individuellem Leben, nach ideentragenden Leidenschaften kündete sich auch hier an. Und etwas später kam ein Mann, der in die rechte Tiefe stieg, an die Wurzel des neuen dramatischen Stils — zu Shakespeare.

Shakespearesche Art — unmittelbarer wohl noch der ihr entsprosste Sturm- und Drangstil erzeugte die dramatische Form in den ersten grosszügigen Bühnendichtungen von Frank Wedekind.

Wenn das französische Theater für uns im letzten tiefsten Sinne kein „Drama" geschaffen hat, so will das wiederum nichts andres sagen, als dass ihm die grosse innere Zweistimmigkeit, die Form und Inhalt beseelende Kraft des Dialogs fehlt. Und zwar ist das französische Theaterstück zumeist nicht einheitlich lyrisch gestimmt (wie in den betrachteten Fällen Hofmannsthal, Hauptmann u. a.) — seine Einheit liegt im ethisch Intellektuellen! Weder bei Racine noch bei Hugo noch bei Dumas wird man ein Stück aufweisen können, in dem der grosse Kampf gleichgemessener Gewalten Thema ist, in dem „alle Recht haben" — was doch nach Hebbel das Grundpostulat des Dramas ist. Nein — nur ein einziges Recht kennen die französischen Bühnendichter, und dies Recht durch den Wechsel kluger,

schöner und wirksamer Reden deutlich werden zu lassen heisst ihnen dramatische Dichtung. Der Schein dramatische Bewegung entsteht in dieser Kunst durch viele Aussen ereignisse, relativ zufällige Schicksalswendungen, die di von den Dichtern vertretene eine Idee zur Entfaltung (Be währung oder Vernichtung) zwingen. — Dagegen wächs in Shakespeares Welt der dramatische Kampf unmittelba aus der Natur, gesetzt zugleich mit den Elementen, deren Antagonismus das Gleichgewicht der Welt trägt. Hier ha jeder Notwendigkeit, das heisst (im ästhetischen Sinne) Recht für sich. Shakespeare hat zur Zeit seiner reifen Kuns keine „Bösewichter“ im ethisch verurteilenden Sinne der Franzosen — auch Jago ist ihm ein Mensch von stark treibenden Getriebenheiten wie wir alle. Dies ist das germanische Individualitätsgefühl, das das Drama gebiert; es lehrt uns: ein jeder hat recht. So ist jeder Lebensakt das Ringen zweier gleichgeborenen Rechte, so wird alles Dasein dialogisch. Untrennbar wie das Typische mit dem französischen Bühnenstück, ist so das Individuelle mit dem germanischen Drama verbunden. Dem germanischen Dichter ist die Welt in Wahrheit vielstimmig. Das Drama lässt den Wettkampf zweier Stimmen aus dem grossen Chor hervortönen. In dieser Zweistimmigkeit wurzelt alles Formale der neudramatischen, der shakespeareschen Kunst.

Das Wesen des Dialoges verstehen heisst Shakespeares ganze Technik verstehen — auf die Antithese, auf Stimme und Gegenstimme ist sein Drama gebaut — vom Weitesten bis ins Engste. So ist der grösste Kreis: Schiksale und Gestalten des Dramas gleich naturnotwendigen Kontrastfarben zu kampfüberwachender Harmonie geordnet. So ist der mittlere: Szene gegen Szene gestellt in tief komplementären Gegenwirkungen. So im engsten und kernhaftesten: jedes Bild, jede einzelne sprachliche Wendung spiegelt den Kampf, den rätselhaften Widerstreit in der doch so einheitlichen Natur. So

erscheint als die Wurzel des dramatischen Stils, der Nährboden des wahrhaften Dialogs — das Epigramm. Jedes Epigramm künstlerischer Art ist ein Drama in nuce — und nicht zufällig sind Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel gross im Epigramm. Hier ist der Mutterboden der dramatischen Form. In Hebbels Tagebüchern etwa steht völlig unvermittelt die Notiz: „Ein Blinder bei Sonnenaufgang", oder ein andermal: „Rosen auf ein Sterbebett gestreut", oder ein andermal: „Taumeln, weil die Erde bebt, und als Trunkenbold bestraft werden". Niemand kann den Reiz dieser und zahlloser ähnlicher Aufzeichnungen im Tagebuch Hebbels verstehen, der nicht das Geheimnis der dramatischen Form begriffen hat. Dies sind die Epigramme, die tragischen Antithesen, in denen der grosse Dramatiker denkt. Greife mit einer dramatisch geschulten Phantasie ein Wort auf wie „ein Blinder bei Sonnenaufgang" — und aus einem lyrisch starken Sprachklang wächst es zu einem ergreifenden Szenenbild und weiter zum sinnlich erschütternden Symbol eines Menschenschicksals, d. h. zum Grundriss einer Tragödie. Tragische Stoffe stecken gleich einem geheimnisvollen Keim in jeder sprachlichen Wendung dieser Art. Und dies ist das Siegel der Vollendung im dramatischen (wie in jedem künstlerischen!) Stil — dass jeder kleinste Teil den Organismus des Ganzen widerspiegelt. Wie in jedem kleinen Pfeiler des Strassburger Münsters die „Idee", der Rhythmus des Ganzen steckt, so birgt jede sprachliche Wendung eines grossen Dramas in sich das Wesen der dramatischen Idee: den tragischen Widerspruch notwendig zueinander strebender Mächte. — Der kleinste Teil des Kunstwerks endlich, der einzelne Satz, das Wort, das keine Zweiheit mehr zu umspannen vermag, wird dem Prinzip der Zweistimmigkeit, der grossen Kontrastwirkung noch immer dadurch dienen, dass es die eine Seite, an der es allein zu bilden vermag, mit leidenschaftlichster Energie, mit fanatisch konzen-

trierter Einseitigkeit ausdrückt — gerade so die grösst Wirkung des Widerspruchs vorbereitend. Auf die Schärf und Kraft des Ausdrucks legt dann der echte Dramatike allen Wert, nicht auf das in sich Schöne oder logisch Zwin gende der Sprachwendung. Die Energie des Wortes mus den Funken des dramatischen Kontrastes, die Idee de Zweistimmigkeit herausschlagen. Dies ist der Sinn de alten Behauptung, dass bei Shakespeare und allen, die ihm folgen, der Hauptton nicht auf dem Schönen, sondern au dem Charakteristischen liege.*)

Die Tradition dieses Stils aufgenommen zu haben, ist die für die Entwicklung des deutschen Dramas bedeutende Leistung, die in den zwei grossen Dramen Wedekinds „Frühlingserwachen“ und „Erdgeist“ beschlossen liegt.

---

*) Es sei mir gestattet anzumerken, dass gerade die hier skizzierte historische Entwicklung des dramatischen Stils von mir inzwischen eine viel breitere, auch wohl tiefergehende und gerechtere Darstellung gefunden hat in meinem Buche „Der Mensch auf der Bühne“ — das ist zwar eine „Dramaturgie für Schauspieler“, fasst aber eben vom Standpunkt der Menschendarstellung das hier gestellte Problem sehr gründlich an.

WEDEKIND UND DAS TRAGISCHE EPIGRAMM

Von der Entwicklung des dramatischen Stils in Deutschland wollen wir handeln, und wenn wir im Verlauf dieser rein ästhetischen Untersuchung auf die Produktion Frank Wedekinds zu sprechen kommen, so geht uns dabei all das an sich so Merkwürdige im kulturellen, psychologischen Gehalt seiner Werke nicht direkt an. Nur das mag doch hierher gehören: es musste wohl solch ein dezidierter Nichtchrist, ein so willensstarker Erotiker, solch ein inbrünstiger Verehrer der schönen sinnlich-sinnvollen Körperbewegung sein, in dem das Gefühl für die innerlich gegründete Technik des Dramas wieder auferstand; denn das Drama ist unchristliches Handeln und Kämpfen, leidenschaftliches Begehren und Haschen, sinnlich-bewegter Körperausdruck geistiger Inhalte. Ein solcher Mann musste es also wohl sein, der den Kern des dramatischen Stils für Deutschland wieder entdeckte.

Kein Mensch von einiger stilgeschichtlichen Bildung kann Wedekinds Kindertragödie „Frühlings Erwachen“ lesen, ohne aufs allerstärkste an die Art der Sturm- und Drangdramatiker erinnert zu werden. Es ist die gleiche seltsam keusche Sinnlichkeit der Sprache, die gleiche Fülle der Bilder, die wie halb aufgebrochene Knospen aus jedem Satz hervorscheinen, die leidenschaftliche Energie der Charakteristik, die bald (im Munde des Gymnasiasten) bis zum barocken Bramarbasieren, bald (im Munde des „Pädagogen“) bis zur Karikatur führt. Im ganzen aber bleibt bei aller Stärke der Stilisierung die Grenze der realistischen Illusionsmöglichkeit gewahrt. Und alles durchzittert die lyrische Stimmungskraft des grossen Dramas, die vom ersten Worte an in der Ahnung der Katastrophe unsre Nerven erbeben lässt. In harten, festen, grosszügigen Linien ist der dramatische Antithesenbau hingerissen. Hart steht,

Szene auf Szene, die Welt der blödsinnig gewordenen, verwesunggrinsenden, mörderischen Konvention wider das keimstarke, erlösungschreiende junge Leben. Und unter den Jungen nun das kampfvolle Widereinander, das dämonische Aufeinanderzu der Geschlechter, und unter den Knaben wiederum in tief erhellendem Wechsellicht der sentimentale Schwärmer, der zugrunde geht, und der energische Realist, der überwindet. All dies stürmt, gleich einer Kette von Schlachten vorüber in Dialogen von wilder Ergriffenheit — Dialoge, die oft genug unbekümmert um alle Naturtreue von Hauptsache zu Hauptsache hinüberschnellen und so das Wesentliche in epigrammatischer Wucht mit wütender Deutlichkeit emporschleudern. Eine selige Masslosigkeit, eine wild verschwendende Unreife steckt in diesem Stück. Freilich trägt dies geniale Werk schon all die Keime in sich, deren Entfaltung später die Kraft Wedekinds zersetzen sollte, und seine theatralische Sorglosigkeit, die in der rechten Manier der Sturm- und -Drang-Künstler souverän zur Schau getragene Verachtung des Bühnenmöglichen ist Zeugnis einer gewissen Unreife. Denn der reife Dramatiker hat stets begriffen, dass erst das dargestellte Drama ein sinnvolles Ganze ist, und es ist die Unreife genialischer Jungen, ein Problem, das zu lösen die Kraft noch nicht ausreicht, für belanglos und falsch zu erklären. Hier führt der Shakespeare-Enthusiasmus die jungen Dramatiker zu einem Irrtum: sie glauben, die Form des Meisters nachahmend, die Forderung der bestehenden Bühne übersehen zu dürfen — und vergessen dabei, dass Shakespeare seine dramatische Form schuf gerade durchaus in Betrachtung der Ansprüche der damals bestehenden Bühne! Die Bühnenform aber wächst nicht nach blödsinnigen Zufällen, sondern in organischer Verknüpfung mit der Kultur, dem Geist der Zeiten. Die Entwicklung zum theatralisch Möglichen wird deshalb beim wirklichen Künstler stets zugleich

eine Festigung und Vertiefung seines dramatischen Formgefühls bedeuten. — In diesem Sinne stellt Wedekinds „Erdgeist" noch einen Fortschritt über die Kindertragödie hinaus dar, obwohl er an Fülle lyrisch dramatischer Details, an Reichtum latenten Lebens, an szenischer Stimmungstiefe das frühere Werk schon nicht mehr überall erreicht. In einem ungeheuern Crescendo steigen diese vier nun auch theatralisch vorzüglich verdichteten Akte auf. Das Thema ist — grob gesagt — der Verzweiflungskampf des Cerebralsystems gegen den nervus sympathicus. Das Geschlecht in der Gestalt des dämonisch unschuldigen, arglos teuflischen Weibes vernichtet eine ganze Generation von Männern, die mit ihrem Gehirn das Leben erfassen und beherrschen wollen. Dieser Kampf gestaltet sich in Dialogen, die bis in die letzte Silbe hinein dramatisch, d. h. kämpferisch sind — jeder Satz saust gleich einer stahlkalten Klinge durch die Luft. Was wir als das eigentliche Wesen des Dramatischen erkannten, das „Rechthaben" aller Teile (denn die tragische „Schuld" ist keine ethische, sondern eine metaphysische d. h. angeborene), das ist hier rein und stark entwickelt in der seligen Verbrecherunschuld der Lulu und in der verzweifelt wahllosen Getriebenheit ihrer Opfer. Weil beide Teile müssen, darum ist ihr Zusammenstoss so grossartig, so furchtbar wie ein Naturschauspiel. Und dieser Zusammenprall symbolisiert sich von Akt zu Akt in immer gewaltigeren Bühnenbildern, bis der letzte Akt in seiner stilistischen Kraft, in der refrainartigen Häufung der gleichartigen Fälle sich zu einer Szenenwirkung steigert, der sich wenige Szenen der Theaterliteratur aller Zeiten vergleichen lassen. Was theatralisch verweichlichte Geister hier grotesk, exzentrisch, karikiert nannten, das ist (von Einzelheiten abgesehen) nichts als die Neugeburt eines starken, entschieden dramatischen Stils.

Wenn man in den grossen Dramen Wedekinds unnötig

viel Groteske, Karikatur suchte, so lag das freilich daran, dass viele den Autor erst kennen lernten, als schon Werke von ihm vorlagen, in denen tatsächlich aus dem Dramatiker Wedekind ein pathetischer Groteskkünstler geworden war. In den bisher betrachteten Dramen Wedekinds bildete die Lebensbasis das fanatische Pathos eines Antimoralisten, das mit der epigrammatischen Bildkunst eines grossen Cynikers zusammenwuchs zu organischen Kunstgebilden von stärkster dramatischer Stimmungskraft. In seinen spätern Bühnenwerken hat man die Teile reinlich in der Hand — das pathetische Feuilleton und den cynischen Witz — fehlt leider nur das belebende Band: das Künstlerische!

In dem ganz gross angelegten Trauerspiel „So ist das Leben“ sind alle nicht burlesken Szenen von einem qualvoll nüchternen, tendenziös pathetischen, rein gedanklichen Dialog erfüllt. Der Stil erinnerte mich lange ungemein an irgend etwas — schliesslich fand ichs: an jene Prosaskizzen Schillerschen Nachlasses ward ich erinnert, in denen die wichtigsten Gespräche des „Demetrius“ flüchtig vornotiert sind. Also dramatischer Rohstoff, rein gedanklich fixiertes Material, dem die eigentliche sprachliche Verdichtung, die lyrisch-dramatisch zwingende Gestaltung des Künstlers fehlt! In einem kalten, sachlich korrekten, wirkungslosen Deutsch stehen die Reden dieser Menschen da: gut geschriebene, geistvolle Artikel — nichts weiter. So schon in der Königstragödie, so in der totgeborenen „Hidalla“, so in dem ganz abstrakten „Totentanz“. Und daneben steht krass, unverbunden der szenische Witz — der Witz, der nicht wie das künstlerische Epigramm in die Gründe grosser Kontraste hinableuchtet, sondern sich begnügt, den äussern Effekt aus einem schrill outrierten Widerspruch herauszuschlagen. Schon in des „Erdgeists“ zweitem Teil, in der „Büchse der Pandora“, ver-

drängt der Witz das epigrammatische Symbol. Das Spiel mit den fallenden „Jungfrau-Aktien" im zweiten Akt z. B. ist brüsk angehängter allegorischer Spass — nichts mehr. Dennoch bringt die „Büchse der Pandora" in ihrem düsterprächtigen Schlussakt zum letztenmal sprachliche Stimmungswerte, starke szenische Sinnbilder von Wedekind. Dann gibt es nur noch selten künstlerische Nachblüten in seiner Produktion — etwa die Szene unter dem Galgen in seinem Königsspiel. In „Hidalla" ist alles, was nicht langweilig ist, nur witzig, und der „Totentanz" ist geradezu ein Schulbeispiel der neuen Wedekindschen Kunstlosigkeit. Nüchtern geistreiche Artikelreden verbinden folgende Witze: Eine Dame vom „Komitee zur Bekämpfung des Mädchenhandels" erkennt als Wurzel ihres Tuns unbefriedigte Geilheit, der Mädchenhändler zeigt sich als schwärmerischer Idealist der Sinnenlust, (erster und zweiter Witz) gleich darauf erkennt er sich aber als Trottel, weil das selige Freudenmädchen, an das er glaubte, sich als arme halbtolle Masochistin entpuppt (dritter und vierter Witz) und schliesslich (fünfter und letzter Witz) erschiesst er sich, um den Liebesausbrüchen der ältlichen Jungfer vom Sittlichkeitsverein zu entgehen. Das sind nirgends mehr Lebensdinge, von sprachlicher Kraft zu stilistischer Wirkung zusammengeballt — das sind unmöglich gespitzte illusionslose Witze, die einen blendend paradoxen Leitartikel illustrieren, und die man deshalb nicht ganz rein geniessen kann, weil sie zum Teil nach der kleinlichen Lust des Bohèmiens am „épatez les bourgeois!" schmecken. Wohl steckt noch eine grosse imposante Galligkeit hinter dem wüsten, erotischen Nihilismus dieses „Totentanzes" — aber diese Grundmeinung ist eben nicht mehr in künstlerische Formen umgesetzt, sie ist brüsk, pathetisch oder witzig ausgesprochen! Kulturpsychologisch ist natürlich auch noch der neueste Wedekind höchst interessant und

bedeutsam — für die dramatische Kunst kommt er nicht mehr in Betracht.*)

Gerade wer so durchdrungen von der Bedeutung der grossen künstlerischen Schöpfungen Wedekinds ist, muss aufs energischste ablehnen, dass die jüngste krass subjektive Entwicklung seines Stils für die dramatische Kunst irgendeine Bedeutung habe. Ich sehe hier nichts als ein Zerfallsprodukt, interessant schillernde Verwesung, zuchtloses Auseinanderschlottern eines sehr grossen Talents. Die Kaffeehausbohème, die diesen grossen Dichter ruiniert hat, soll uns nicht seine nunmehrige Impotenz als neusten dramatischen Stil aufreden wollen!!

War es sehr fraglich, ob Hofmannsthal uns noch ein wirklich grosses Drama zu schenken habe — dass uns Wedekind nichts mehr geben wird, scheint mir traurig gewiss. Dennoch: „Frühlings Erwachen“ und „Erdgeist“ werden in den eisernen Bestand der dramatischen Literatur übergehen. Und was mehr ist: der Dichter dieser Stücke hat bisher am weitesten den Weg beschritten, auf dem man das neue Drama finden wird — denn, ehe er über frostigem Witz kalte Gespräche aufführte, hat er uns gezeigt: wie man aus dem Brennstoff des tragischen Epigramms die Glut des dramatischen Dialogs auflodern lässt.

---

*) Alle späteren Publikationen Wedekinds haben mir dies vor fünf Jahren gewonnene Urteil nur bestätigt: sie sind inhaltlich wie formal von einer tödlichen Monotonie. Ein Geist, der in ewig unfertiger Gärung das einzige physiologisch-erotische Problem umkreist und der aus dem Munde von Zerrbildern (deren Wirklichkeitsferne er offenbar gar nicht spürt!) Papierstreifen hängen lässt — Papier mit pedantisch wütenden Artikeln bedruckt.

NEO-PATHETIKER

Zwei Wege zum Drama sind gewiesen durch Hofmansthal und Wedekind — am Schnittpunkt der beiden liegt das Ziel. Einstweilen drängt die Menge des dramatischen Nachwuchses sich noch in den Anfängen beider Bahnen hinter den Führern. In direkterer und unfreierer Abhängigkeit steht die Nachfolge Hofmannsthals. Es sind zumeist Jünglinge vom Kreise der „Blätter für die Kunst“, gravitätische Priester am Wort, die jetzt anfangen, das profanum vulgus mit dramatischen Dichtungen zu begnaden. Dichtungen, in denen der Tiefsinn von Hofmannsthals neuem Pathos mit erschreckender Schnelligkeit zur festen Formel zu werden droht, durch deren unermüdliche Anwendung modische Phraseure ihren lebensarmen Geschöpfen einen Schein von Bedeutsamkeit leihen*). Für die dramatische Kunst sind diese Poeme, in denen das neue Pathos aus einem Werkzeug zum Surrogat künstlerischer Wirkung wird, natürlich belanglos. Eine besondere Betrachtung verdient nur etwa Vollmoeller. der, obgleich auch in unfreister Abhängigkeit von Hofmannsthal, doch der talentvollste dieser Gruppe ist. In einer Zeit, wo viele hundert Augenpaare, vor angestreng-

*) Wie schnell da der Weg vom Erhabenen zum Lächerlichen zurückgelegt wird — dafür ein Beispiel (aus Ernst Hardts „Ninon de Lenclos“):

„es lächelt wohl — und kann auch weinen — kann —
doch muss es nicht —“ (!!)

oder:

„— wie schmerzlich ist doch von zwei Leben der Vergleich,
wenn sie einander so verschieden waren
wie eures hier und wie das meinige“ —

oder:

„das Leben ist so sonderbar verflochten oft“

Die Hülsen ohne Frucht! Hofmannsthals Formeln ohne seine Musik, und der Effekt —: mehr Busch als Hofmannsthal! — — —

tem Eifer trüb und übersichtig, nach dem dramatischen Messias ausschauen, muss das kleinste Anzeichen blinden Triumphlärm entfesseln. So hat auch Vollmoellers starkes Oberflächentalent begeisterte Verehrer gefunden, vor allem seine „Catharina, Gräfin von Armagnac". Da muss man also fragen, was Grosses und Neues in diesem Drama steckt. Meine Antwort ist: gar nichts. — Denn die an schönen Einzelheiten reiche Dichtung ist, auf ihren dramatischen Formwert hin betrachtet, ein von lyrischen Überwucherungen erdrücktes Balladendrama, eine Entartung der von Hofmannsthal auf dem Wege zur „Elektra" gefundenen Form. „Die Gräfin von Armagnac" ist im Grunde nur eine Ausweitung der Hofmannsthalschen „Madonna Dianora", ein Katastrophenstück, das nicht einen Kampf und eine Lösung gestalten, das nur die Stimmung eines schönen Untergangs auskosten will. Ein wirklich dramatisches Kunstwerk, das uns im Zwiegesang miteinander ringender Stimmen die tiefere Harmonie der Welt vernehmen lässt, kann solch schön abgestimmter Klageschrei nie werden. Aber im leidenschaftlichen Ausdruck vermag er wohl genug vom Schein des dramatischen Kampfspiels anzunehmen, um starke szenische Wirkungen auszuüben: Jede Klage formuliert sich schliesslich als ein Zwiegespräch mit der Antwort verweigernden Gottheit. So müßte — auch ohne die Quellen der eigentlich dramatischen Kraft zu erreichen — der Untergang der Catharina von Armagnac mit kämpferischer Gewalt erschüttern können. Und stark genug setzt der Vollmoellersche Akt ein — denn wie jedes Balladen-Drama ist trotz äußerlicher Dreiteilung auch die „Gräfin von Armagnac" ein Einakter. Ohne einen Absatz im innern Fortgang rollt diese Katastrophe ab: der erste Akt bringt in wuchtiger Steigerung, Schlag auf Schlag, der Gräfin die Gewißheit, dass ihr Gemahl alles entdeckt und ihrem Geliebten einen tödlichen Hinterhalt gelegt hat. Ihr Entschluss reift, einen

andern Edlen, der sie unerhört liebt, für den Geliebten in den Tod zu schicken. Nun ist der „zweite Akt" — die Szene, wie sie den Edlen Tristan, über die Brücke ins Schloss lockt — ganz knapp und kurz als rechtes Zwischenspiel gehalten. Der Akt geht als „dritter" Akt weiter — bis hierher in trefflich gefügtem Crescendo — dem erwählten Höhepunkt der Ballade zu: die Szene, wo die Gräfin den zweiten Liebhaber für den ersten in den Tod senden will. Mit dem Festschmuck üppiger Rhythmen und Reime und starken echt balladesken Refrains setzt diese Szene feierlich genug ein — dann aber, wo mit Annäherung der Entscheidung ein dramatisches Grundgesetz wachsende Knappheit und Schnelle des Dialogs fordert, schwillt die Flut lyrischer Rhetorik jäh über alle Schranken des dramatisch wirksamen und des theatralisch Möglichen hinaus. Der edle Tristan schweift schliesslich zu einer viele Seiten langen, lyrisch geschwellten Schilderung aller Weltgegenden (unter dem Vorwand: diese möchte er mit der Geliebten durchwandern!) aus —, um am Schluss entschuldigend zu bemerken:

„Nein, dieses sind die schillernden Symbole
und vielgestalten Bilder für die eine,
die Lust zu leben, die unendlich ist:
Ich will euch neue frohe Worte lehren — — —"

Naiver hat wohl nie ein Dichter den Irrtum seiner Kunstform selbst enthüllt! In neuen Worten Bilder und Symbole des Lebens zu geben, ist nämlich das Werk des Lyrikers. Der Dramatiker erstrebt die grössere Symbolbildung, indem er das Leben in Menschen und Menschenschicksalen wiederspiegelt, wobei er denn — um die Suggestion der Wirklichkeit zu wahren — die Menschen (in wie gehobener Form auch immer) nur Dinge sagen lassen darf, die sie mit psychologischer Wahrscheinlichkeit in dieser Situation sagen-

können. Da nun aber weder die liebeswilde Gräfin, noch der todesmutige Tristan zu den Abonnenten der „Blätter für die Kunst“ zählen — so ist es unfassbar, warum sie sich in ihres Lebens gefährlichstem Augenblick zwischen Sein und Nichtsein in reflektierender Georgescher Art ergehen sollen. Es bleibt wohl also nichts übrig, als einzusehen, dass der Dichter Vollmoeller, durch ihren Mund sprechend, die in der Situation gegebene Stimmung zu lyrischen Gedichten formt — wobei er denn allerdings auch das äussere Wesen der dramatischen Dichtung durchbricht und eine Kunstform mit der andern totschlägt! Hier sehen wir die grosse Gefahr, die die Errungenschaft des neuen Pathos, das Vollmoeller freilich fliessend und nachahmerisch oberflächlich beherrscht, in sich birgt — es vernichtet die dramatische Form, wenn es dem Dichter Selbstzweck wird! Während Hofmannsthal, der geniale Erfinder neuer Worte für das neue Leben, mit reifer Kunsteinsicht sich müht, das lyrische Pathos immer mehr der psychologischen Gestaltung dramatischer Personen dienstbar zu machen, ergeht sich bei einem Jünger wie Vollmoeller die lyrische Wortgewalt in eitlem Selbstgenuss, und in einer Szene, wo die innerliche Verwirrung und Wandlung der Frau zwischen ihren beiden Liebhabern den echten Dramatiker zur äussersten psychologischen Schärfe und Knappheit reizen würde, verschwemmt er jede Kontur durch einen Strom weicher Worte. Das ist noch schlimmer in Vollmoellers zweitem Stück „Assüs, Fitne und Sumurud“. In diesem Märchen mit der ganz unerzählbar wirren, geheimnisvoll unklaren Handlung aus der Welt des Tausendundeine-Nacht-Orients, in diesem Stück redet bei jeglicher Gelegenheit jegliches Wesen, Mann, Frau, Kind — Krieger, Kaufmann, Bauer — Lyrisches, Mystisches, Philosophisches. Eben jene zitternden neuen Zwischenwerte, deren Formulierung Hofmannsthals grosse neue Tat war, werden hier ausgesprochen mit Wendungen so zahllos, glatt

und flach nachahmerisch wie Phrasen eines Schillerepigonen. Die zum Teil sehr stark und farbig gesehenen Szenenbilder werden von diesem Wortballast gerade so erdrückt, wie die vielleicht schöne Grundidee des Ganzen — von einem entwurzelten Königsspross, der am Uebermass seiner jungen Säfte sterben muss — durch die sinnlose Handlungsfülle erwürgt wird, die eine fabelfrohe Phantasie, planlos Szene zu Szene reihend, aufhäuft. Ueberall zügellose genusssichtige Hingabe an das freilich oft genug glänzende Detail — nirgends die organisatorische Kraft, die voll starkei Selbstzucht abweist, was nicht dem Plane dient, und überall die Mittel, deren geile Fülle den Zweck zerstört — die Dekadence, wie sie in Nietzsches Buche steht. Von Künstlern dieser Art für die Zukunft unsres Dramas etwas zu erhoffen, vermag ich nicht.

Von den zahlreichen andern Adepten, die mit dem Zauberstab des neuen Pathos das Gold reiner Dramatik machen wollen — keiner entgeht diesem Zauber ganz, auch Schnitzler, selbst Hauptmann sind in manchen Stunden Hofmannsthals Jünger und vollends gar seine erklärten Gegner, die Greiner, die Paul Ernst! — von den erklärten Adepten aber, die nicht nur im Klang der Worte die auch in der szenischen Phantasie ganz Hofmannsthalschen Geblütes sind, von diesen verdient nur einer noch eine eigene Erwähnung: Beer-Hofmann. Sein bisher einziges Drama „Der Graf von Charolais" ist im einzelnen so reich an dichterischer Schönheit, dass man die weitere Entwicklung dieses Künstlers mit ehrfurchtsvollem Schweigen erwarten muss. Als dramatisches Ganzes ist es missglückt — denn der Einheitspunkt, von dem alles dramatische Geschehen als notwendiger Kampf naturgewurzelter Gegenkräfte ausgeht, ist nicht mit klaren künstlerischen Bewusstsein ergriffen. Die Geschichte von dem getreuen Sohn, der mit dem eigenen Leben dem Leichnam des Vaters ein ehrliches Grab erkaufen will und eben dadurch

die Gunst des hohen Präsidenten und die Hand seiner gehorsamen Tochter erhält, und die Geschichte vom Ehebruch und Untergang eben dieser Tochter stehen in einem bloss epischen Nebeneinander. Die dramatische Möglichkeit dieses Stoffes — die Idee von der Rache des Lebens, das wohl ein Opfer der alten Generation für die junge, aber niemals ein umgekehrtes annimmt! — diese lösende Möglichkeit taucht wohl zuweilen in in den Worten des Dramas auf, aber sie geht vorüber, wie der Gral an Parsifal, weil das Bewusstsein des Dichters sie nicht anspricht, nicht fragend festhält. Wie stark bei alledem in Beer-Hofmann das Gefühl für die Notwendigkeit dramatischer Einheit ist, beweisen gerade die an sich unerträglich langen Dialoge des letzten Aktes, in deren Breite freilich jede dramatische Stromkraft versandet. Das Uebermass der Reden stammt hier nämlich nicht lediglich aus der Beer-Hofmann auch sonst wohl bedrohenden geilen Wort-Üppigkeit eines d'Annunzio-Jüngers*) — diese Reden verraten hier immer wieder das Bemühen, durch blossen Gedankenausdruck nachträglich jene innere Einheit der Handlung herzustellen, die in den Vorgängen nicht gestaltet wurde. Die Mühe ist natürlich vergeblich — denn in der Kunst haben Worte nicht als verstandesmässig erklärende, sondern nur als seelisch-sinnlich suggestive Zeichen Kraft. Indessen zeigt dieser mühevolle Schluss doch wie lebendig das ästhetische Gewissen des Dichters ist, und da in den starken Ge-

*) Es ist seltsam, wie in dieser grossen Begabung ein breitblütig gesunder, jüdisch-patriarchalischer Familiensinn, dessen Inbrunst der Dichtung die besten Inhalte und Ausdruckskräfte gibt, ständig in Fehde liegt mit einem morbiden Geschmack, der grellste Nervenreize sucht und sprachlich wie szenisch die stärksten Wirkungen ins Peinliche verkehrt, weil er Furchtbares nicht erschüttert hinnimmt, sondern raffiniert auskostet! — Es ist in einem interessanten Naturell spezialisiert der alte Fall: das neue Pathos, die Kunst gebrochene, verschlungene Gefühle packend zu äussern, droht aus einem dienenden Organ ein hässlicher Selbstzweck zu werden.

stalten (zumal seiner ersten Akte) auch eine Lebenskraft steckt, die in Momenten alle Hofmannsthalschen Versuche an Erdenbreite und Blutwärme übertrifft, so bleibt dieser Dichter eine starke Hoffnung.

In Unabhängigkeit von der Schule Hofmannsthals hat sich ein einsamer Sonderling in Berlin um ein neues Pathos, einen eigenartigen Versstil von feierlicher Gehobenheit gemüht. Eduard Stucken, der mit seinen Dramen bisher nur einen kleinen Kreis von Kennern zu interessieren vermochte, schreibt einen überaus absonderlichen Vers: doppelgereimte fünffüßige Anapäste. Nur eine Probe kann vom Wesen dieses seltsamsten Gewandes, das je ein dramatisches Gedicht umschloß, eine Vorstellung geben:

Wie berauschend war diese Messe! Wir sahen nicht eines
[dürren
Gekreuzigten Leibes Blässe im Dampfe der Myrrhen;
Nein — wir sahn, wie in seliger Lust am Weihnachtstag
An eines Mädchen Brust das Gotteskind lag!" — —

In das Eisengewand dieses Verses sind mit einer erstaunlichen Virtuosität Stücke von hundert und mehr Druckseiten lückenlos eingepanzert. Dass man in diesem Kleid nur noch ganz langsame feierliche Bewegungen machen kann, dass jeder Versuch zu psychologischem Realismus sich verbietet und nur Typen von sakraler Bedeutsamkeit die Tracht dieser Sprache tragen können, das versteht sich von selbst. Am stilvollsten von allen Stuckenschen Dichtungen ist denn auch der „Gawan", der sich selbst ein „Mysterium" nennt und in der Tat etwas wie eine Renaissance alter Kirchenspiele ist, freilich nur etwa so, wie die farbenstarke, raffiniert steife Dekorationsmalerei eines Melchior Lechter (an den Stucken ungemein erinnert) den echt primitiven alten Glasfensterbildern gleicht. Wo sich die Stuckensche Sprachkunst an weltlichen Stoffen versucht — schon in

„Lanval", der doch auch noch dem feierlichen Artuskreis angehört — da tritt das Krasse und Grelle, das die Steifheit dieses Stiles mit sich bringt, leicht peinlich hervor. Stuckens Szenen-Phantasie ist überhaupt schreiend derb, und nur in der Gedämpftheit einer religiösen Weihe werden seine schaurigen Spukerscheinungen, wandelnden Leichen und redenden Bilder ästhetisch möglich. Was in diese Form, die mehr für eine Regeneration religiöser Weihespiele als für das neue Drama bedeutend erscheint, an menschlichen Gehalten hineingeht, ist begrenzt genug. Es kommt hinzu, daß Stucken nicht Sprachkünstler genug ist, um den erhabenen Stil, dessen konsequente Durchbildung das Interessanteste seiner Produktion ist, mit völliger Reinheit zu handhaben. Schon bei Vollmoeller zeitigte der Reimzwang zuweilen arg prosaische Entgleisungen — bei Stucken nun finden sich massenhaft zwischen feierlich schönen Zeilen die alltäglichsten Wendungen. Wer kann feierlich oder auch nur ernst gestimmt bleiben, wenn König Artus „vergnügte Gesichter sehen" will und seine Gattin Ginover spricht: „Was beschäftigt dich? hat dich ein trüber Gedanke verdrossen?", wenn „seinen Rat befolgen würd ich" auf „würdig" gereimt wird, und wenn an der Tafelrunde zu Kamelot abgegriffene Literaturworte wie „Märchenwälder", „seelisches Leid" oder „nach und nach" fallen. — Je erhobener ein Stil ist, um so tiefer stürzt er durch Banalitäten. Um das neue Pathos wirksam brauchen zu können, muß man schon ein so kritischbewußter, so überaus empfindlicher Wäger der Worte sein, wie es Hofmannsthal in seinen guten Stunden — denn auch bei ihm gibt es Entgleisungen — ist. Um aber das neue Pathos dem dramatischen Stil dienstbar zu machen, dazu muss man es psychologisch differenzieren, der Vielstimmigkeit der Gestalten einordnen können. Das aber ist eine Sache, die unser dramatischer Nachwuchs noch zu lernen hat.

EPIGRAMMATIKER

Jene, die auf den Wegen Hofmannsthals wandelnd, eine Erneuerung des Dramas anstreben, gehen vom rein Sprachkünstlerischen, meist Lyrischen aus. Unmittelbar durch die Gewalt der gewählten Worte will der Dichter die Stimmung seines Erlebnisses dem Hörer suggerieren. Nun gibt es zwar auch in jedem Drama Stellen einer pathetisch gesteigerten Festlichkeit, an denen der Autor wagen darf, gleichsam über die psychologischen Möglichkeiten seiner Gestalten hinweg die Hörer unmittelbar sprachlich zu ergreifen — indes diese seltenen Momente sind Höhepunkte, Spitzen des dramatischen Baues, dessen Fundament immerdar gefügt sein muss nach dem Grundgesetz der dramatischen Form. Dies ist das Gesetz der indirekten Wirkung, der Wirkung durch bewegte Gestalten, deren Sein und Handeln der Dichter zwischen sein Erlebnis und den lauschenden Empfänger einschiebt. Die direkte lyrische Sprachwirkung kann an erhabenen Punkten des dramatischon Gedichts erglänzen wie das goldene, weithin leuchtende Kreuz auf der Kirche — — gebaut aber, gebaut muss mit Steinen werden: das goldweiche Metall lyrisch ergriffener Wortfügungen trägt keinen dramatischen Dialog. Für den geborenen Lyriker, der zum Drama strebt, ist deshalb die Verhärtung der Vermannigfaltigung seiner Sprache, die Wendung von persönlich ergriffener zu sachlich ergreifender Leidenschaft, vom rein Stimmunggebenden zum charakteristisch Belebenden, vom Allgemeinen ins Individuelle, die gesetzte Aufgabe. Dies schien der Weg Hugo von Hofmannsthals.

Umgekehrt ist für den geborenen Dramatiker das Erfinden und sprachliche Gestalten von Charakteren das Selbstverständliche; sein Erlebnis indirekt durch vorgeschobene Individuen und deren Schicksale wirksam zu machen ist ihm natürlich, seine sprachkünstlerische Leiden-

schaft ist von vornherein auf das Psychologische, das, was Handlungen als notwendig fühlen lässt, eingestellt — was er wieder erstreben muss, ist jene grosse Kraft lyrischer Weihe, die nicht nur den höchsten Augenblicken des Dramas einen schwer zu missenden Festschmuck leiht, die vor allem auch jene heimliche Macht in sich schliesst, mit der ein Dichter sein Werk gleichmässig durchwärmt. Mit der Kraft dieser Wärme löst er gleichsam alle Farben des dramatischen Bildes zu freierm Leben, er schmelzt die scharfen Konturen individuell hingesetzter Gestalten zu leiser Erschütterung auf, er nimmt so dem planvollen Entwurf den Eindruck des Allzuabsichtlichen, hartnäckig Zielbewussten, er leiht seinem Bilde so jene weiche, reiche Luft, in der das Geringste und Wohlberechnetste als Zeichen absichtslos verschwendender Fülle, frei spielenden Ueberflusses entzückt. Eine über die charakteristische Struktur in allgemeine Gefühlssphären langende Kraft, lyrische Kunst, ist jene geheimnisvolle Macht, die dem wohlgefügten Drama erst den letzten Schimmer freier Vollendung gibt. Nach ihr muß der geborene Dramatiker trachten, diese über den Gestalten souverän spielende Stimmungsmacht des Sprachkünstlers muss er suchen. Dies ist der Weg, den Wedekind beschritt und verlor, den aber kurze Zeit nach ihm und in völliger Unabhängigkeit von ihm andre beachtungswerte Talente betreten haben.

Die meiste Aufmunterung unter diesen Strebenden hat, obschon er die Bühne bisher nirgends dauernd erobern konnte, Herbert Eulenberg gefunden. Und nicht ohne Verdienst. Acht Dramen liegen heute*) von ihm vor, die ein leidenschaftlich ernstes Ringen mit dem Problem des grossen dramatischen Stils offenbaren. Und Eulenberg hat bedeutende Qualitäten einzusetzen in diesem Kampf. Er hat die

*) Zur Erinnerung: Ende 1905!

ursprüngliche Freude des Dramatikers an der Darstellung besonderer Menschenkinder, er hat als Sprachkünstler die spröde, zum charakteristisch Harten drängende Leidenschaft, und er hat jene Erfindungsgabe des großen dramatischen Ordners, die im rechten Augenblick durch kleine episodische Szenen die Stimmung großen schicksalsvollen Geschehens überwältigend zur Auslösung bringt. Seine Kunstform hat Leben und Blut, Kraft und Empfindung — und es fehlt ihr nur eins, ein letztes: die lyrische Weihe, der Anhauch jener lächelnden Ueberlegenheit, durch die der Dichter im freien Spiel eine besondere Stimmung sieghafter Ueberlegenheit uud Ruhe aufsteigen lassen kann über all den jubelnden und klagenden Stimmungen seiner Helden; es fehlt der Eulenbergschen Kunst und ihren übercharakteristischen, nichts als notwendigen Menschen an Verschwendung, Leichtigkeit und Fülle, an all dem, was den seligen Freiheitsrausch der Kunst gebiert — alles in einem: es fehlt der Eulenbergschen Welt am Ueberfluss. Dramatische Kraft, die nicht durch lyrische Anmut erlöst ist — — die dilettantischen Verssprüche, die dieser Autor Jahr für Jahr wieder seinen künstlerischen Dramen völlig ahnungslos voransetzt, zeigen mit erschreckender Deutlichkeit die Schranke, gegen die das Talent des Dichters vergeblich anstürmt.

Eulenbergs Drama erinnert so ungemein an die Produkte der Sturm- und -Drang-Periode, dass viele Leute ihn einen bewussten Kopisten jenes Stils, einen blossen Nachahmer gescholten haben. Aber der Weg jedes dramatischen Werdens in Deutschland führt durch diesen Stil. In der Manier des Lenz und Klinger, des „Räuber-“ und des „Götz“-Dichters haben Kleist und Hebbel und Büchner und — Wedekind begonnen. Hier also ist ein Punkt, den der germanische Geist mit Notwendigkeit passieren muss auf dem Wege zu seinen Dramen — d. h. zu Shakespeare. Der

leidenschaftliche Trieb, an die Stelle, die teils kleinliche Alltags-Worte und Werke, teils gierig emporgeschraubte Unnatur einnehmen, die emporreissende Gewalt starker, sinnbildhaft grosser dämonischer Leidenschaften zu setzen, dieser Trieb, der in der dramatischen Form, dem zu kämpferischen Antithesen und Paradoxen geballten Leben sein Werkzeug findet, erzeugt in Deutschland von Klinger bis Eulenberg immer wieder gewisse Formen und eine bestimmte Sprache.

Ich gebe zwei sehr absichtsvoll gewählte Proben des Eulenbergschen Stils.

Ganz am Anfang seines ersten Dramas „Dogenglück" (1899) heisst es:

„Wisst, Cornaro, meine Grimassen sind noch Stümper in der Verstellungskunst und nicht geschult wie Höflingsfratzen, die aus Pflicht mitlachen, wenn ihr Nachbar grinst, und die lustig mit den Augen zwinkern können, wenn ihnen fast zum Weinen das Maul steht."

Ganz am Schluss seines letzten Dramas „Ritter Blaubart" (1905) heisst es:

„Reiss mir mein Leben nicht unter den Füssen fort. Vergib mir! Gold will ich dir geben, Schätze, wie du sie nie gesehen. Du sollst blind werden von all der prunkenden Pracht. Fäuste will ich dir vollpacken. Auf Silber sollst du speien. Alle Weiber sollen die Hälse nach dir verdrehen."

Man sieht, es ist im Innerlichen völlig der unveränderte Stil — kaum äusserlich ein wenig gefeilt, aufgelockert, geglättet.

Zweierlei charakterisiert diese Sprache: Einmal die künstlerische Leidenschaft, mit der hier jede begriffliche abstrakte Wendung, wie sie die Bildungssprache des Literaten so schwach und so leblos macht, umgangen und durch die Fülle sinnlicher, lebenstrotzender Bilder ersetzt ist; zum andern der dramatische Furor, mit dem die Farben

dieser Bilder in grellsten Kontrasttönen widereinander ausgespielt werden. Nach den gleichen Gesetzen wie die Sprache, dies Zellengewebe des dramatischen Leibes, sind alle grössern Verbindungen und Organe der Dichtung gebildet: der Gang des Dialogs, die Konstruktion der Szene, die Führung der Charaktere und schliesslich der ganze Bau der Handlung — alles zeigt denselben Grundcharakter: eine hitzig sich drängende Fülle starker Sinnlichkeiten, in harten, krassen Kontrasten angeordnet. Dichterische Kraft, die sich in der Fülle fühlen, dramatischer Kampfinstinkt, der sich in steten Schlägen üben will, die zeugen diese überlebendige Sprache, diese übermuskulösen Menschen, die alle Sehnen bis zum Zerreissen spannen, die vor Blut- und Kraftfülle ein apoplektisches und krampfiges Aussehen bekommen — die nichts als „Charakter" sind. Angefangen haben mit diesem heilsamen Zuviel alle grossen dramatischen Talente in Deutschland — ihnen zu gleichen, wäre für Eulenberg lediglich ein Ruhm, wenn, ja wenn nur in seinen acht Dramen ein Stückchen des Weges erkennbar würde, den die Kleist und Hebbel von diesen Anfängen zurücklegten. Aber Eulenbergs Kunst hat, kaum dass sie im Quantitativen ein wenig Mass lernte, im wesentlichen keinerlei weiter weisende Wandlung erfahren. Jene ordnende, adelnde, verklärende Kraft, jener lyrisch bezwingende Ausdruck einer göttlichen Überlegenheit bleibt ihm versagt; wo er aus der düster wilden, blutig gehetzten, rastlos rauhen Welt seiner wilden Ringer herausstrebt, wie in der „Kassandra", die nichts Geringeres als die Welt der Ilias dramatisch bewältigen will, da stürzt er völlig ins Dilettantische ab. Vielleicht muss man hier einmal das stilistische Phänomen in das Stoffliche, das Artistische ins Menschliche verfolgen: Eulenbergs Natur greift zumeist nicht nach Stoffen von spezifisch moderner Prägung — er sucht Kämpfe von jener zeitlos elementaren Grösse, die zu gestalten man eben ein Shake-

speare sein muss. Der Grösse dieser fast zeitlosen Gestaltungen können die Spätern sich scheinbar nur durch das Medium ihrer besondern Probleme, zeitlichen Bedingtheiten nähern — nur in den Rätseln unsrer Zeit vermögen wir vielleicht die Lebensrätsel mit zu lösen. Eulenberg hat in seinen Themen wie in deren sprachlicher Bewältigung allzuwenig von dem neuen Leben unsrer Zeit, wie es sich etwa in Hofmannsthals neuem Pathos formuliert, aufgenommen. Obwohl in seiner inbrünstig wilden Sucherleidenschaft recht ein Sohn unsrer Zeit, hat er doch wenig Liebe zu ihrem besondern Wesen. Seine Kraft ringt sich wund an ungeheuern, kulturell zeitlosen Stoffen, die er ganz nach ihrer elementaren Seite, nirgends mit dem besondern Blick des Menschen von 1900 anschaut — aber nur das Kleine, zeitlich Besondere füllt und belebt den ewigen Umriss. Eulenbergs prachtvoll grosse Umrisse wirken mit ihren überstarken Konturen farbig leer, dünn und dürftig zugedeckt, und in dem allzu grossen Rahmen verirrt sich oft des Dichters Hand in widerspruchsvoll krausem Linienzug. So geht es in Eulenbergs stärkstem Jugendwerk, der gewitterwilden „Anna Walewska". Der riesige Polengraf, der hier in der zügellosen Liebe zur eigenen Tochter zugrunde geht, erscheint fast wie ein Sinnbild des ganzen Polenvolkes, das sich in unsinniger Eigenliebe verschwendet. Aber neben Zügen von wirklicher Grösse und tiefster Schönheit findet sich so viel geil wuchernde Wortkunst, sind so viel breite, leer auslaufende Szenen. Und so geht es noch im „Ritter Blaubart", wo Eulenberg in phantastischem Blutdunst das Bild eines von qualvollen Sehnsüchten gestachelten Tiermenschen gestaltet. Trotz vielen funkelnden Schönheiten ist dies Märchenstück mehr Gerüst als Bau — mehr eine anatomische Muskelstudie als ein Bild schön lebenden Fleisches. Einmal nur ist Eulenberg der Vollendung erheblich viel näher gekommen: das war, als er ein psycho-

logisch engeres Thema von einigermassen modernem Reiz gestaltete in seinem Drama „Ein halber Held". In prachtvoll getroffenem Zeitbild wird hier ein friderizianischer Offizier dargestellt, der Held genug ist, mit seiner Individualität gegen den grossen gewalttätigen Geist der Preussendisziplin zu rebellieren, aber nicht Held genug, einen vollen mutigen Bruch zu vollziehen, und doch wieder Held genug, den Konsequenzen seiner verdächtigen Halbheit nicht feig zu entfliehen — und der so zugrunde geht. Die Tragik dieses Geschicks ist in herb grossen, reinen Zügen zum Ausdruck gebracht. Die harte Preussenwelt, in der die Grösse des Ganzen so blutig ankämpft wider die schöne Freiheit des Einzelnen, diese Welt mit ihren scharf umrissenen, ganz männlichen, derb gedrungenen Formen gibt wohl überhaupt das beste Stoffgebiet für Eulenbergs sprödes Talent. Wenn diesem Dichter einmal die Kraft wächst, hier statt einer Offiziersepisode das mythenhaft grosse Schicksal des Jungen Fritz oder Louis Ferdinands, die Tragödie 1806 oder die von 1848 zu gestalten — wenn seine Kraft sich so an der Detailfülle blutsverwandter Historie nährt, so erleben wir vielleicht doch noch das grosse, vollendete Drama, nach dem Herbert Eulenberg so inbrünstig ringt. — — —

Eulenberg verwandtes Blut und verwandte Kraft zeigt Otto Hinnerk, den man in Deutschland noch sehr wenig kennt, und der doch die Beachtung in stärkstem Masse verdient. Vieles, was über Eulenbergs Stil gesagt worden ist, trifft auch auf ihn zu: auch seine Sprache reckt sich in mitunter etwas krampfigen Bewegungen aus dem Grau von gebildetem Alltagsdeutsch empor zu sinnlicher Bildkraft, zu dramatischer Bewegtheit — ins Licht Shakespeares. Aber dem Hinnerk hat es merkwürdigerweise vor allem der lachende Shakespeare, der Komödiendichter angetan. Er hat seinen Witz gebildet an dem funkelnden Wortgefecht der Shakespeareschen Komödie, wo unter der

Maske des Wortspiels gleichlebendige Naturen ihr verschiedenes Wesen mit komischer Unerbittlichkeit zum dramatischen Kampf gegeneinanderspielen. Ein bedeutender Versuch im Stile dieser innerlichen und echt dramatischen Komik ist Otto Hinnerks „Närrische Welt" (1899). Dies ist die Geschichte eines lebensfrischen Weibes, das die Gewohnheit hat, ihren biderben Gatten mit jedem ihrer Zimmerherrn zu betrügen. Dabei ist sie eine innerlich gradgewachsene, seelengute und eigentlich sogar tief anständige Natur. Ein anständiger Kerl, das ist auch der tollfröhliche Student, der letzte Liebhaber, bei dem die Katastrophe der Aufklärung kommt — und auch ihr Mann, der Architekt, der mit starker Seelengüte das Bittere herunterwürgt und sich zur Verzeihung durchkämpft, weil er kein Zeug zum Pharisäer hat und in jeder fremden Schuld die eigene zu finden weiss.

Es ist nicht alles zu künstlerischer Erquickung klar gestaltet in diesem Stück, aber dieses antipharisäische Lebensgefühl, dies leuchtend gerechte Empfinden für alle Menschlichkeiten spricht sich hier nicht höhnisch hart wie bei Wedekind, nicht wild pathetisch wie bei Eulenberg, sondern in einem fortreissend schönen freien Gelächter aus. Unmittelbar aus diesem Gelächter wächst die dramatische Kraft, mit der sich diese Menschen ihre ungebrochen trotzenden Empfindungen entgegenwerfen in knorrig harten, fest zuschlagenden Worten — wie gradlinig sausende Eichengere. In dieser Komödie ist der Dialog zuweilen noch mit einer leichten Nervosität überkonzentriert und deshalb auf Strecken getrübt, unklar. Danach aber hat dieser Dichter ein Stück geschrieben, das mit seinem ersten Akt zu den reinsten und tiefsten Schöpfungen dramatischen Humors in Deutschland gehört: „Graf Ehrenfried" (1903).

Graf Ehrenfried, der völlig verarmte, der glückliche Träumer, führt mit all seinen Dienern ein seliges Phantasie-

leben in den Ruinen seines Schlosses, — ein Leben, in dem ein irdener Krug den Goldpokal, Wasser Champagnerwein, das Puff-puff-Rufen der Leute Böllerschüsse, des Magisters Muh-Machen die Rinderherde bedeutet u. s. f. Einen mächtigen Prozess, der gar nie existiert, haben sich diese grossen Kinder als Quelle grosser bald zu erhoffender Reichtümer erfunden. Einen Vers aussinnen, zu dem die Stunde lockt, ist des Grafen ernstestes Staatsgeschäft. Dies erdabgewandte fröhliche Traumleben wird mit so hoher Heiterkeit, so innig liebevollem Humor gestaltet, dass die sonnige Wehmut dieses Aktes kaum ihresgleichen hat an Schönheit und Seelentiefe. Dies ist die germanische Komödie, die aus lächelnder Liebe, nicht aus lachendem Hohn geboren wird . . Den Grafen Ehrenfried bringt dann ein Zufall an des Kurfürsten Hof, seine selige Naivität gilt dort für eine besonders listige Maske, und man intriguiert wider ihn. Aber vor der Reinheit dieser Träumerseele zerfällt alles Böse — vom Hofe geht er, statt einer Fürstin seine Bauernliese zur Gefährtin wählend, zurück in die glückselige Einsamkeit seiner Ruinen. Dies ist nicht ganz so glücklich durchgestaltet wie das Eingangsbild des ersten Aktes, aber an köstlichen Einzelheiten gibt es auch hier genug, und über Schwächen führt der wunderbar tiefe Sinn, die heilige Heiterkeit dieser grossen Komödie sieghaft hinweg. Dies Stück wird in den dauernden Besitz unsres Theaters eingehen, es wird fortleben in seiner lebenüberwindenden lachenden Dichtergüte.

Mit dem romanischen Lustspiel, der überlegen spottenden witzigen Kritik an Narren und Bösewichtern, mit dieser Kunst, die seit zweihundert Jahren, von Tartüff und Figaro bis tief herab zum Residenztheater-Schwank und noch tiefer zu Blumenthal die Bühnen beherrscht, hat der Dichter Hinnerk nichts zu schaffen. Die germanische Komödie aber, die den Falstaff, den Dorfrichter Adam, den Grillhofer und Dusterer geschaffen hat, diese Komödie, in

der auch Schelm und Narr „ihr Recht“ haben in der Liel
des Dichters, diese Komödie, die, weil hier der Held sei
Sein frei verficht, statt von oben herab gerichtet zu werde
auch soviel „dramatischer“ ist als die romanische: die
germanische Komödie besitzt in Hinnerk ein grosses Talen

Wie wehmütig stimmt es, die letzte Arbeit des Dichter
dem solch Werk schon gelungen ist, zu sehen: „Claire
heisst sie und will ein Trauerspiel sein in modern bürge
lichem Milieu. Die einfache Handlung: eine überfeine Fra
stirbt am Ehebruch ihres Gatten, soll klassische Grösse un
Wucht erhalten durch die schuldlos furchtbare Getrieben
heit, mit der Mann wie Frau handeln. Aber wie kläglic
ist dies verzweilfelte Ringen des Dichters um eine sugge
stionsstarke, feierlich gehobene Sprachform. Immer wiede
gleitet er ab ins platte Bildungsdeutsch, wo nicht gar i
Romansentimentalität. Ein mühsamer Ibsenstil, der imme
wieder ins Ifflandsche abstürzt — und — sophokleisc
sein möchte! Kindlich genug zeigen das die Strophen de
„Deianeira“, die zahlreich im Stück zitiert werden un
natürlich, statt die platte Professorengeschichte zu helle
nischer Höhe zu heben, nur den fürchterlichen Abstan
zeigen. Selten ist so ehrlichem Bemühen ein Stilversuch s
völlig missglückt. Das zeitgenössische Gesellschaftsmilie
und die Sprache seiner Menschen bis zur Möglichkeit grosse
dramatischer Wirkungen, symbolisch tiefer Szenenbilder z
vereinfachen, das ist bisher allein dem Ibsen der letzte
Mysterienspiele geglückt. Und wehe seinen Nachahmern!
— Warum habe ich so eingehend vom Unglücksfall eines s
reich begabten Dichters gesprochen? Um zu zeigen, wi
unsicher und unreif heut das künstlerische Zielbewusstsein,
das „Stilgefühl“, noch bei den besten ist. Wie lange werden
wir noch warten müssen, bis eine tragende Tradition da ist,
der Boden für das Samenkorn Genie —? Und wie lange
vollends wird es währen bis zur Ernte — —?

LYRISCHE EPIGRAMMATIKER

Wir sahen bisher jene Fähigkeiten, von denen die Renaissance unsers dramatischen Stils ausgehen muss, sich bei getrennten Gruppen junger Talente entfalten. Die einen, die kulturvollen Artisten, haben die vieldifferenzierte Sprache des neuen Pathos, und sie haben den lyrischen Tonfall, der den Hörer unmittelbar ergreift und über allen dramatischen Kampf hinweg ein sicheres Gemeinschaftsgefühl heiligen Kunstfriedens zwischen Dichter und Zuschauer stiftet. Und die andern, die leidenschaftlich Elementaren, haben das sprachliche Vermögen zum dramatischen Antithesenbau, und die Kraft, selbständig scheinende Gestalten szenisch eindrucksvolle Bewegungen ausführen zu lassen. Disjecta membra poetae. Wie aber, wenn in einem jungen Talent diese Elemente zusammenschössen, wenn es gelänge, die besonderen Worte des neuen Lebens in dem Kampfrhythmus des Dramas anzuordnen, wenn die lyrische Grundkonzeption, die lösende Harmonie des Künstlerwillens herauszuklingen vermöchte aus jedem Schritt der eigenwillig wandelnden Gestalten, wenn das lyrische Epigramm, der rhythmisierte Mimus sich einstellten! Dann ist der dramatische Hochstil gefunden, der Stil, der individuellstes Leben mit allgemeinster Bedeutsamkeit und den vollen Schein der Freiheit mit tiefster Gesetzmässigkeit vereint, der Stil, in dem das besondere Leben unsrer Zeit zu einem Torweg gewölbt scheint, hinein in das ewige Leben aller Zeiten.

Wenn all diese Fähigkeiten sich vereinen, so sind die Bedingungen gegeben, die Bedingungen, unter denen ein in die Tiefe reichendes Temperament, ein auf den Höhen wandelnder, klar ordnender Geist, kurz: ein menschliches Genie, das grosse neue Drama schaffen — kann. Ich weiss

nicht, ob dieses Genie schon erschienen ist. Aber einig junge Menschen sind auf den Plan getreten, in deren Tem peramment und Geist sich die kunstbringenden Kräfte s glücklich mischen, dass mir scheinen will: man darf ihne heute keinerlei Möglichkeit absprechen, selbst die höchst nicht, soviel ihnen auch einstweilen zur Höhe noch fehlt Alle jene Quellen des neuen dramatischen Stils ströme im Bett ihrer Kunstform zusammen: nun bleibt nur zu er warten, ob ihrer Seele jenes ungeheure Gefälle zuteil ward das über Moorgründe und Sandbänke hinweg das lebendig Wasser hinausreisst auf die hohe See.

Der bisher mehr genannte von den beiden junger Leuten, an die ich hier denke, ist Wilhelm Schmidt-Bonn.

Wilhelm Schmidt-Bonn hat sich bisher durch zwei seh schlechte Stücke als ein sehr grosses Talent erwiesen. Denn ein „schlechtes Stück" ist im Grunde auch sein in Berlin schon mit einigem Erfolg gespieltes erstes und besseres Schauspiel „Mutter Landstrasse". Man kann diesem Stück so ziemlich alles nur erdenkliche Schlechte nachsagen: die Hauptfigur, dieser verlorene Sohn, der unerschütterlich fest glaubt, der Vater, den er ein halbes Menschenalter lang vernachlässigt und beleidigt hat, müsse ihn mit offenen Armen empfangen, ist eben in diesem Kernpunkt ein schier unwahrscheinlicher Schwachkopf. Er wirkt hier nicht lebenswahr — aber auch sonst nicht, denn weder er noch der eiserne Vater sind als besondere Individuen gesehen, sie sind Typen, die als Faktoren für das Stimmungsprodukt des Autors eingesetzt werden, sie sind, wie schon das Personenverzeichnis sagt, eben „der alte Vater" und „sein Sohn Hans". Damit hängt zusammen, dass die eigentliche Idee des Dramas, das Hinübergleiten des Sohnes aus dem Reiche der Wohnenden in das der Wandernden, der Sieg der Landstrasse über das Haus, gar nicht gestaltet ist

als dramatisches Geschehen in einer Menschenseele. Der Hans, dem man vorher keinen Funken selbstsicherer Tüchtigkeit zutraute, der mit so haltloser Begehrlichkeit nach den väterlichen Fleischtöpfen langte, gewinnt durch das Spielmannszauberlied plötzlich freien Entschluss und entsagende Kraft, die Würde des freien Wanderers. Das ist nicht ein symbolhaltiger Lebensprozess, das ist krasse Allegorie. Aber, wenn man zu Ende ist mit diesem Sündenregister, dann muss man, was einer ehrlichen Ästhetik nicht selten geschieht, bekennen, dass man trotz alledem durch und durch erschüttert ist, ergriffen von der Macht eines Dichters, dessen Sprachgewalt sich in jedem Wort des Dramas ankündet. Wie wenig auch die einzelnen Zellen zu einem vollkommenen Organismus geordnet sind, jedes einzelne Teilchen trägt doch den Stempel des poetischen Genies. Wenn etwa Hansens Frau, das schöne, schwarzhaarig bleiche Zigeunerwesen, gleich mit ihrem ersten Wort unauslöschliches Eigenleben gewinnt: „Küsse mich, wenn uns niemand sieht“ — so ist das schlechthin ein Geniestrich. Wenn die andre Frauengestalt des Stücks, die in gesunder Schönheit blühende Nichte des Alten, Hansens Jugendliebe, eingeführt wird in einem Gespräch durchs Fenster — sie kann nicht kommen, weil sie ihr langes Haar kämmt, — wenn sie dann kommt, für den fremden Wanderer einen Teller Suppe in Händen, den Zipfel der Schürze, die Brot, Butter und Messer birgt, zwischen den Zähnen — so fühlt man, wie hier szenische Situation und mimische Bewegung zu Trägern lyrischer Wirkung, erdabrückender Märchenstimmung werden. Wenn der Spielmann zu dem scheidenden Fahrtgenossen sagt: „Es trifft sich, pass auf, dass wir noch irgends in der Welt aufeinanderlaufen, an einem Sommertag, auf einem Fleck Wiesengras“ — so fühlt man, wie sich hier die sehnsüchtig weite, zagvorsichtig streifende Sprache der neuen Seele mit der Wirklichkeit vortäuschenden Härte

des drama ischen Tons vermählt.*) Wenn der dramatische Kampf sich in solchen Dialogstellen formt: „Lass mich hinaus! Rechtfertige dich vor den Wänden hier, du bist ihnen nicht gleichgiltiger als mir.“ „Ich lasse dich nicht.‘ „Ich lasse dich.“ „Ich hänge mich an deinen Rock wie ein‘ Kind.“ „So zieh ich den Rock aus und leg ihn über den Stuhl“ — da fühlt man, dass hier die sinnlich starken Bilder dramatischer Kampfkraft, wie sie etwa auch Eulenberg zu geben vermag, um einen leichten Ton reicher und weicher sind, dass die allzu scharfen Umrisse der Charakteristik in leisen Erschüt erungen schwanken. Und was diese Erschütterung erzeugt, was mit einer süssen Traurigkeit und unverletzbarer Heiterkeit über dem äussern Geschehen des Dramas erzittert, das ist eben jene lyrische Kraft, deren leichte Schönheit die dramatische Schwere erlöst. Jene letzte Kraft, die unmittelbar ein vertrautes Verhältnis schafft zwischen Hörer und Dichter, ein Verhältnis ruhiger Hingabe, sichern Geführtseins, diese grosse Kraft, um die ein Talent wie Eulenberg vergeblich ringt, sie lebt in der Sprache des Dichters Schmidt-Bonn und gibt seinen noch schlechten Stücken einen heiligen Zauber. Die lyrische Grundkonzeption (denn um des schönen Spielmannsliedes

---

*) Der künstlerische Zauber dieses wundervollen Satzes ruht nämkch einerseits in dem lässig aparten „irgends“ und dem fast grotesk lsnnlichen „aufeinanderlaufen“, die zugleich die Sprache der Wirklichiieit vortäuschen und sie doch wirksam steigern, anderseits in den refrainartig abschliessenden, gleichgebauten Prädikatsbestimmungen, die Ort und Zeit ganz unsicher allgemein, aber mit stark konkreten sinnlichen Farben malen und so das erregte Schwanken lyrischer Wirkung hervorbringen . . . Diese detaillierte Wortanalyse stehe einmal hier, um das Wunderbare der poetischen Leistung in ihre letzten erfassbaren Elemente zu verfolgen. Das Wunder wird dadurch nicht geringer, unsre Erkenntnis vom Wesen des sprachkünstlerischen Prozesses aber ein wenig grösser. Dies den „idealistischen“ Ästheten zur Notiz!

willen ward das Stück geschaffen!) befruchtet hier einen gleich echten dramatischen Instinkt.

Darum muss man viel von diesem Dichter hoffen, obschon sein zweites Stück noch erheblich grössere Schwächen hat als das erste. Das rheinische Kleinstadtdrama „Die goldene Tür" (das Stück ist später erschienen aber früher entstanden als „Mutter Landstrasse") ist zwar gleich stark in der lyrischen Grundströmung, die Menschen dieses wehmütigen Bildes im Biedermeierstil, diese vertrockneten Kontorleute, unter denen ein Fräulein Frühling jäh aufleuchtet und schnell vergeht, diese Menschen sind sogar etwas individueller gezeichnet als die Hauptfiguren der „Mutter Landstrasse" — dafür aber tritt hier eine grosse Gefahr des Menschen Schmidt-Bonn noch stärker hervor als im ersten Stück: eine Neigung zum Sentimentalen — was für den Künstler sofort eine bedenkliche Neigung zum Theatralischen im übelsten Sinne des Wortes bedeutet. Wenn dem schändlichen Verführer des Fräulein Frühling gerade im entscheidenden Moment sein kranker Junge entgegenläuft und so Umkehr und sittliche Erschütterung bewirkt — so ist das in seiner innerlichen und äusserlichen Zufälligkeit fast eine sudermännische Gebärde. Und Züge dieser Art, in denen ein kräftiger Theaterinstinkt Wirkungen ernten möchte, die keine künstlerische Arbeit gesät hat, fehlen auch sonst nicht ganz bei Schmidt-Bonn und bilden die ernsteste Gefahr für die Zukunft dieses grossen Talents.

An dem polar entgegengesetzten Punkte liegt die Gefahr des andern jungen Dichters, von dem hier zu reden ist. Emil Ludwig ist bisher mit dramatischen Gedichten hervorgetreten, denen gerade die breite volle Rundung zum theatralisch Wirksamen in fehlerhaftem Grade abgeht. Mit einer hitzigen Nervosität, die überhaupt diesen kulturell viel raffinierteren Künstler von Schmidt-Bonns breitgetragener Rheinländerart sehr unterscheidet, wirft Emil Ludwig Dialoge

und Szenen hin, deren sprunghafte, jäh und spitz treffende Aphorismenart den Leser manchmal entzückt, den Schauspieler aber, der das Wesentliche nur auf breit erbauter Lebensgrundlage geben kann, in jedem Falle zur Verzweiflung bringen würde. Wie Eulenberg nur Muskeln, so gibt dieser Autor oft nur Nerven — seinen Gestalten fehlt zum Leben das scheinbar Unwesentliche, die Fülle; seine Szenen, zu leicht zufrieden, die Ideen angeschlagen zu haben, versäumen oft, in Handlung und Dialog die breite Resonanz zu schaffen, die erst ein theatralisch wirksames Weiterschwingen ermöglicht. Im Detail aber zeigt dieser junge Künstler, in vielleicht noch deutlicherem Grade als Schmidt-Bonn, die Kraft zur Eingliederung des neuen Pathos in den dramatischen Kampfrhythmus und zur Überstrahlung szenisch starker, bedeutsamer Situationen und Bewegungen durch eine lyrische Grundstimmung. In einigen erstaunlichen Einzelzügen offenbarte diese Gabe schon des Autors ersterschienenes Werk „Ein Friedloser", das im übrigen dramatisch nicht in Betracht kommt, weil es — in viel höherm Grade als „Mutter Landstrasse" — klare Allegorien für symbolisches Leben gibt. (Ein Maler, der zwischen zwei weltverschiedenen Frauen schwankt, dokumentiert dies dadurch, dass er auf einem See, an dessen beiden Ufern die beiden wohnen, hin und her fährt!) Viel beträchtlicher ist Ludwigs zweites Werk „Ein Untergang". Es hat zum Stoff den Ausgang des Lorenzo di Medici, des unverwirrbaren Geniessers, der seinen eigenen Untergang geniesst. In der Unverwundbarkeit seines heroischen Epikuräertums ist dieser Lorenzo eigentlich ein antidramatischer Held — jeder Ansturm des Schicksals zerrollt zu seinen Füssen. Aber doch liegt Kampf in der Art, wie er sich seinen Standpunkt gegen die Verlockung fremder Leidenschaften sichert. Hier gibt der Dialog Ludwigs Momente von hoher dramatischer Kraft her, und wahrhaft

bedeutend ist an dieser Dichtung die Kunst, mit der all diese zum Teil prachtvoll erfundenen Szenen und Situationen in das Licht der lyrischen Grundkonzeption getaucht sind. Die Ruhe des kühlen weissen Sonnenuntergangs liegt ergreifend über der Szene. Am stärksten aber zeigt alle Gaben des Dichters ein Werk, das nicht Geringeres als einen neuen „Ödipus" zu geben unternimmt. Das 1901 entstandene Gedicht ist noch nicht publiziert*), weil es einem hervorragenden Komponisten der jüngern Generation als Textvorlage dienen soll. In seinen rein lyrischen und wieder sehr allegorischen Anfangsszenen ganz wohl zur Vertonung geeignet, wächst es gegen Ende zu so eminent psychologischer Kraft und Grösse an, dass mir die Einordnung dieser Sprachkunst ins Gefüge einer („Musikdrama" hin und her!) Oper recht problematisch erscheint. Der Dichter hat hier das letzte Zusammentreffen des Ödipus und der Jokaste nach der Enthüllung zu gestalten gewagt und dies ungeheure Unternehemen mit einer erstaunlichen Konkordanz szenischer Erfindung und sprachlicher Kraft durchgeführt. Es gibt hier Momente von wundervoll tiefer Bildlichkeit:

„(Ödipus — wahnsinnig — hat die Pforte ausgehoben und steht nun auf der Schwelle, die Pforte schräg vor sich haltend, wie einen Schild:)

So reiss ich dich, Portal des Ehgemaches,
Du Pforte meines Glücks aus deinen Pfosten!
Du stürzst zu Boden, ausgerissene Schmach,
Und krachend kehrt das Eisen rück zur Erde!"

Noch ein andrer Augenblick, wo in tief dramatischer Weise die Bewegung den Sinn trägt, den die Worte verkünden:

---

*) Noch immer nicht! 1911.

(Ödipus nimmt der Jokaste mit feierlicher Bewegung, halb wahnsinnig, halb hingerissen, den Gürtel ab, verlässt sie, ihn vor sich in den erhobenen Händen haltend:)

Willkommen mir, du Gürtelschloss der Liebe,
Du spitzige Wehr, wachsam um ihren Leib —
Noch einmal öffn' ich dich zu meiner Lust!
Und zitternd, so wie einst voll Ungeduld,
Zuckt meine Hand erwartend und beklommen.
Du goldne Spange, hinter dir liegt Licht!

(Er hat langsam den Reif geöffnet, in der Mitte gewahrt man zwei goldne Spitzen. Er senkt langsam die Spitzen in seine Augen —)".

Dies als karge Proben aus einem Stil, der diese ganze furchtbare Szene in gleich grossen Zügen von Mimus und Sprache führt. Dieser unedierte Ödipus, der dem Mythos von der Mutter als Weib einen sinnbildlichen Wert für das tiefste Wesen der Erotik abzugewinnen trachtet, ist eine so starke Talentprobe, dass man viel von diesem Autor verlangen darf. Zunächst, dass er begreifen lerne, wie nicht die scharfe Ausprägung des Wesentlichen in köstlichen Einzelmomenten, sondern der breit aufsteigende Zug planvoll aus der Fülle geförderter Akte das vollebendige Bühnenwerk entstehen lässt.

DIE WISSENDEN

Bei den zuletzt betrachteten jungen Talenten, in deren Formtrieb sich die Elemente vielleicht am glücklichsten zur Erzeugung eines neuen dramatischen Hochstils mischen erschien ein gewisser Mangel an ästhetischer Einsicht verhängnisvoll. Läuft der eine Gefahr, in wichtigen Augenblicken statt eigengestalteter Formen leere Hülsen der Theaterkonvention in Händen zu halten, so droht die Kraft des andern sich zu zersplittern, weil ihm der Sinn des Gesetzes noch nicht aufging, das eine theatralisch mögliche Anordnung dramatischer Formen zur künstlerischen Notwendigkeit erhebt.

Zum Schluss muss aber noch von einigen Autoren die Rede sein, die grade als Künder des dramatischen Gesetzes hervortreten und die einstweilen mehr durch die Energie ihres ästhetischen Überzeugungsausdrucks als durch die Gewalt künstlerischer Taten Aufmerksamkeit abnötigen. Ein besonders lebhafter Autor dieses Schlages lebt in München: Georg Fuchs verdient in unserm Zusammenhang einige Beachtung als Typus jenes Ästhetentums, das in einseitiger Betonung der mimischen und musikalischen Elemente des Dramas die Bühne zu einem Ort rein optisch-akustischer, d. h. nur sinnenhafter Genüsse machen möchte. Schöne Bewegungen und schöner Wortklang, das ist das Wesentliche, worauf Fuchs den Monumentalstil seiner „Schaubühne der Zukunft“ gründen will. Dass im Anfang die Vereinigung dieser beiden Bedürfnisse das Drama schuf, stimmt vielleicht für die hellenische Tragödie, stimmt aber schon nicht mehr für die germanische Bühnenkunst, deren Anfänge (Fastnachtsumzug und Mysterienspiel) grossenteils einer herzhaft naiven Freude an naturalistischer Nachahmung entspringen. Das übersieht der einseitig gestimmte Hellenismus. Aber wenn dem nicht so wäre — dies stete

Bemühen, die Zukunft der Kunst aus ihren Ursprüngen zu bestimmen, scheint mir nicht gescheuter, als wollte man auf den Nachweis hin, dass der homo sapiens erectus ehrliche Vierfüssler unter seinen Ahnen hat, das Zukunftsideal des Menschen in vierfüssiger Vorwärtsbewegung suchen. Tatsache ist, dass von dem Moment an, wo sich die Wortkunst der rohspielerischen Mimik des Mittelalters bemächtigte, auch eine Nachahmung, und zwar die Nachahmung von Seelenzuständen, das Hauptinstrument des Dramatikers wurde. Dass diese Nachahmung nicht mehr naturalistisch, sondern gemäss dem letzten Zweck der Kunst, der stets mehr als eine Freude am trefflich Nachgebildeten ist, stilisiert sein musste — das ist wahr, ist wahr, weil alle psychologische Darstellung doch nur Mittel ist, um das hebende, lösende Gefühl eines mächtigen Kampfes und die überverständige Erkenntnis von der notwendigen Einheit ewig entgegenstrebender Kräfte wachzurufen. Aber deshalb bleibt die Nachahmung, äusserliche und psychologische, doch das Hauptmittel des Dramatikers. Alles unmittelbar sinnlich Wirkende (sofern es nicht wieder dem Unterzweck der Nachahmung dient!) ist in dem modernen Drama nur Hilfe, im äussersten Sinne entbehrliche Hilfe — Georg Fuchs aber schüttet mit andern, allerdings als „reinstofflich“ kunstfeindlichen Wirkungselementen auch das Psychologische aus dem echten Drama hinaus! Nicht einmal bei den ihm offenbar allein vorschwebenden Hellenen, deren Drama durch die entscheidende Rolle, die unmittelbare Sinnenwirkung, Tanz, Musik und rein lyrische Wortkunst in ihm spielen, von dem germanischen so sehr wesensverschieden ist, nicht einmal bei diesen Griechen lässt sich das Psychologische von der eigentlich künstlerischen Wirkung so reinlich absondern. Und nun gar im Theater Shakespeares! Wie alle rigorosen Verehrer des „Theaters“ vergisst Fuchs total, dass das Drama in einem nicht gut lös-

lichen Verhältnis zur Wortkunst steht, d. h. zu jener Kunst, die nicht mit optischen, nicht mit akustischen, sondern mit sprachlichen Zeichen arbeitet; dass es aber die unerhört grosse, einzige Eigenschaft dieses Materials ist, viel mehr als ein Klangmittel zu sein und nicht bloss die Gehörnerven, sondern die ganze Psyche des Menschen, d. h. die Summe aller in seiner Erinnerung latenten Gedanken und Empfindungen zu affizieren. So kann die Sprache den ganzen Menschen gestalten, den ganzen Menschen ergreifen. Indem die Sprache psychologisch allseitiges Interesse erwecken kann, besitzt sie Erregungsmöglichkeiten, die über die einsinnigen Affektionen der optischen und akustischen Künste weit hinausgehen. Das psychologische Interesse ist so ein unentbehrliches Medium für den Dramatiker geworden. Die dramatische Poesie auf das mimisch und klanglich Monumentale einschränken, heisst ihren eigentlichen Lebensnerv unterbinden. Wohin solche — heute sehr beliebte! — krass sensualistische Ästhetik führt, das zeigt sehr hübsch Fuchsens Repertoireentwurf für seine Zukunftsbühne; da weist er unter den monumentalen Werken dramatischer Kunst bedingungslos Hans Sachs und — der „Natürlichen Tochter" einen Platz an, während „Judith" und „Penthesilea", ja sogar gewisse Werke Shakespeares nur mit starken Bedenken für möglich erklärt werden.

Illustrativ steht dann zur Fuchsschen Theorie auch seine eigene Produktion, deren konsequente Übereinstimmung mit der Lehre jedenfalls Anerkennung verdient. Fuchs hat u. a. einen „Till Eulenspiegel" geschaffen, von dessen akademisch steifer Festlichkeit und reflektionsreichem, lyrischem Gerede man sich inbrünstig zum tiefen vollen Leben der deutschen Volksbücher zurücksehnt. Er hat einen „Manfred" geschrieben, der das Historische mit einer für leidlich Gebildete unerträglichen Willkür behandelt, alles farbige Leben in philosophisch dunkles Gerede ver-

flüchtet und doch nicht entfernt soviel Grösse und erhabenen Stil gewinnt, als jedem Leser aus den paar Seiten eines simplen Historienbuchs entgegenleuchten kann, das vom wirklichen Hohenstaufen Manfred berichtet. Für den künstlerisch Blickenden hat hier die ganz gemeine Wirklichkeit mehr grossen Stil und sinnbildliche Tiefe, als dies absichtsvoll allegorische Gebilde des klugen Ästheten. — Schliesslich hat Fuchs noch einen „Hyperion“ geschrieben, der mit Chören usw. völlig in die Konvention der griechischen Tragödie einlenkt. Nur dass ihm der gewaltige Resonanzboden eines grossen Mythos fehlt und Fuchs dafür ein wirkungslcses Surrogat zusammengeklebter Bedeutsamkeiten hinstellt. Nichts bleibt übrig von dem reinlichen Deutsch dieser Kunst, die jeder schöpferisch aufwühlenden Sprachkraft, jeder lebenschaffenden Phantasie entbehrt, als ein paar schön gesehene Bewegungsbilder für Umzüge und Gruppen, ein paar schöne, aber musikalischer Unterstützung deutlich bedürftige Verse für Arien und Chöre — kurz Text für eine Oper! Oper! Das nämlich ist bisher noch immer — seit Richard Wagner — das Ende aller gewesen, die, auf hellenische Traditionen gestützt, die Überlieferung germanischer Dramatik abreissend, jenseits von Shakespeare, eine funkelnagelneue Bühnenkunst errichten wollten. Weil mir dies Ende aber ein Ende mit Schrecken scheint, weil dieser Weg in tiefere Unnatur und Unkunst führt als alles, was wir fliehen wollen, und weil dieser Weg noch vielen, ausser Georg Fuchs, heute verlockend scheint, dieser Weg zum unpsychologischen, rein sensualistischen, allegorischen Festspiel — deshalb bin ich in meiner Kritik des Georg Fuchs ausführlicher gewesen, als die mit grossem Eifer bemühte, aber in nichts eigentlich schöpferische Persönlichkeit dieses Autors selbst verlangen könnte.

Ein weit stärkeres Persönlichkeitsinteresse können die beiden Autoren beanspruchen, die vor kurzem in Weimar

etwas wie eine „neuklassische“ Schule inaugurieren zu wollen schienen: Paul Ernst und Wilhelm von Scholz. Ernst kommt vom exaktesten Naturalismus Holzescher Konfession, Scholz von einem neuromantischen Mystizismus her, und beide finden sich in der leidenschaftlichen Erfassung der dramatischen Form, deren reine „klassische“ Erfüllung ihnen zugleich ein Welt- und Sittengesetz bedeutet. Ihre Lehre vom „sich selbst setzenden Konflikt“, der immanenten Zweistimmigkeit jedes dramatischen Motivs berührt sich nah genug mit meiner Meinung von den tiefen Wurzeln des dramatischen Dialoges. Nur fangen diese Männer ihr Haus von oben an zu bauen, beginnen mit der Idee statt mit dem Zellengewebe des individualisierenden Leibes: Der Sprache! Und bei solchem Verfahren scheint mir zu befürchten, dass sie nicht bis zur Erde herab kommen, dass sie in der Idee, im grossartigen Grundriss stecken bleiben — statt zunächst einmal Steine zum Bau zu tragen, empfundenes, bezwungenes Leben anzubieten*). Immerhin, es sind zwei Dichter, und es fehlt ihnen nicht an einer Gestaltungskraft, die zum mindesten hoffen lässt:

Besonders Paul Ernst hat in seinem unlängst erschienenen „Demetrios“ grosse Hoffnungen geweckt; der erste Akt zwar wird für mich völlig erschlagen durch den beständigen Vergleich mit Hebbels stärkstem, reinstem Dichtwerk, dem Demetrius-Vorspiel, einen Vergleich, den Ernst seltsamerweise nicht nur durch den Stoff, sondern durch die ganze Szenen-, ja zum Teil selbst durch die Dialogführung Zug um Zug herausfordert. Auch später

---

*) Es ist nur eine Folge dieser überwiegenden Intellektualität, dass diese Autoren so sehr das „Klassische“ im engeren Wortsinn, d. h. hier die griechische Tragödie in ihrem Beispielwert überschätzen; denn unser Drama hat mit der Antike nur die letzten geistigen Grundlinien aber keine sinnlichen Formwerte mehr gemein.

noch fühlt man zu sehr planvolle Konstruktion und kommt über eine kühle Ehrerbietung nicht hinaus. Dann aber im vierten und fünften Akt springen Quellen einer tiefen erschütternden Sprachkraft auf. Es fallen Worte, so zitternd weit, wie sie das neue Leben, so stählern fest und geschmeidig, wie der dramatische Kampf sie braucht. Ein paar einzelne Szenen verheissen mit ihrer sprachlich erschöpften psychologischen Tiefe und Eigenart mehr für die Zukunft des Dramatikers Paul Ernst als der Umriss des imposant gross und richtig angelegten, aber doch eben nur zum Teil von wirklicher Wortkraft ausgeführten dramatischen Gesamtplans. — So starke Talentproben wie im „Demetrios" finde ich in dem fast gleichzeitig erschienenen grossen Drama Wilhelm von Scholz, „Der Jude von Constanz", nicht. In diesem Stück ist die Welt des vierzehnten Jahrhunderts als tragender Untergrund für eine historisch bedingte Tragödie viel zu blass und karg, als irrelevanter Hintergrund für ein ewig typisches Menschenschicksal viel zu breit und bunt gestaltet — dadurch wird die Tragödie des Helden, der nicht als Jude von 1400, Held ist, sondern als ein Heimatloser, Heimatsüchtiger, Heimatzerstörender verwirrt, verschoben, zerdrückt. Dichterische Einzelzüge sind wohl über das Ganze zerstreut; aber von einer etwas mühsam selbständigen, kräftigen und doch physiognomielosen Sprache schwingt sich der Dichter erst im Nachspiel zu tiefem, eigenem Pathos auf — im Nachspiel, das allerdings philosophischer Epilog jenseits der Handlung ist. Mehr jedenfalls als durch diese Eigenproduktion hat Wilhelm von Scholz bisher durch seine theoretischen Schriften zur Fortbildung unsers Dramas getan. Scholz ist heute einer der ganz wenigen, die die grosse Ideenwelt Friedrich Hebbels innerlich durchlebt und zu neuen, eigenen, weiterführenden Formeln umgeprägt haben. Scholz weiss um die letzten Geheimnisse

des dramatischen Wirkens — vielleicht weiss er zu viel für einen Dichter, vielleicht trägt sein Wissen Schuld an der erkältenden Überklarheit seines eigenen Stücks? An den Vorzügen der Scholzschen Theorie, an den Mängeln seiner Praxis kann man vielleicht am ehesten ablesen, was der Dichter für unsere dramatische Zukunft bedeutet, der heute doch der modernste ist, und von dem zuguterletzt noch ernsthaft wird die Rede sein müssen: Friedrich Hebbel.

VON HEBBEL ZU SHAKESPEARE

Vom „Stil des modernen Dramas“ habe ich gesprochen, und gleich zu Beginn habe ich erklärt, dass diesen finden zugleich das neue Drama schaffen heisse. Denn eine Frage des wortkünstlerischen Vermögens, der Sprachbeherrschung stünde zur Diskussion. Daraufhin haben allerlei in Kunstsachen wohlangesehene Männer die Stimme erhoben und geäussert: Nicht die Form entscheide, sondern der Inhalt! Nicht der Stil entscheide, sondern die Männer, die ihn handhaben! — Gegen Aussprüche dieser Art ist jedermann wehrlos. Sie sind in einem Grade richtig, dass es schon beinahe ein bisschen naiv ist, sie auszusprechen, und dass es gradezu unrichtig wird, wenn man sie wie etwas Wesentliches ausspricht. Allerdings lebe auch ich der Überzeugung, dass die Natur ohne einen neuen Inhalt keine neue Form entstehen lässt — im Reich der Kunst so wenig wie bei Blatttrieb und Schmetterlingsgeburt; dass allemal nur eine neue Art Leben eine neue Form schafft. Auch weiss ich, dass, sowenig wie die Schwerter ohne die Männer, die Stile ohne die Künstler etwas Erkleckliches ausrichten können. — Die Frage scheint mir doch immer nur, an welche Stelle bei einmal gewähltem Gesichtspunkt die Betonung gehört! Nun denn: dass zu jeder Tat ein Täter gehört, ist eine Erkenntnis, die ich wohl voraussetzen darf, wenn ich die besondere Physiognomie bestimmter Taten, neuer Sprachkunstwerke nämlich, studieren will. Und das neue Leben, der neue Inhalt, der natürlich unter vielem andern auch über Sein und Nicht-Sein einer neuen dramatischen Form entscheiden wird, der ringt noch an vielen andern Orten zum Licht. Dies neue Leben wird, so das Glück will, noch unsrer Gesellschaftsorganisation und unsrer Wirtschaft, unserm religiösen Empfinden und unserm philosophischen Denken neue Formen geben. Und

immer wird es die eine gleiche neuartige Mischung der Lebenskräfte sein, die das vollbringt. Vom neuen werdenden Geist unsrer Zeit kann und muss ich auch reden, wenn ich über moderne Wirtschaftsprobleme oder den Stand der Psychophysik handle. Das Besondere aber bildet in jedem Falle die Form — die Form, die auf dem speziellen Lebensgebiet Ausdruck des neuen Geistes geworden ist. Wenn also eine spezifisch ästhetische Betrachtung Sinn haben soll, so kann sie sich nicht mit der allen Daseinsgebieten gemeinsamen Lebenskraft, sondern nur mit deren spezifischer Äusserung im Gebiete der Kunst, d. h. mit den Kunstformen befassen. Und wenn man nicht etwa (was meine Tadler schwerlich tun) ästhetische Betrachtung überhaupt in kulturphilosophische aufgelöst sehen will, so hat der neue Inhalt, der neue Geist in einer Studie über neue Kunst nur als Schöpfer einer neuen Kunstform Beachtung zu finden, und alle Betonung muss sich auf die Erkenntnis des neuen „Stils“ vereinen! Deshalb glaube ich bei meiner Untersuchung der Keime zu einer neuen dramatischen Kunst mit Fug stets von der neuen Kunstform (und nicht von neuen Menschen oder vom neuen Inhalt) ausgegangen zu sein.

Natürlich aber haben all die stilistischen Neubildungen, von deren Heranwachsen ich sprach, ihre Wurzeln im „neuen Geist“ der Zeit, in dem neuen psychischen Inhalt neuer Menschen, neuer Künstler. Hinsichtlich einer der wichtigsten Vorbildungen zum dramatischen Stil, hinsichtlich des „neuen Pathos“, jener von Hofmannsthal gefundenen neuen Ordnung der Worte zu gehobener Rede, habe ich sogar die kulturellen Kräfte, die diese Form erschufen, des nähern betrachtet. Jene neue Organisation der Psyche, die die Historiker bald unter „Relativismus“, bald unter „Reizsamkeit“ oder „Impressionismus“ oder andern Begriffsworten immer recht unzureichend sich zu rubrizieren mühen, hat aus ihrem Bedürfnis nach festlicher

Erhöhung durch Wortkunst heraus diese Neuorganisation der Sprache geschaffen. Dass aber das wiedererwachte Gefühl für das spezifische Wesen der dramatischen Form, wie wir es als den zweiten wichtigen Faktor in der Regeneration des Dramas betrachten, dass auch dies ganz aus der kulturellen Situation der Gegenwart, aus den neuen geistigen Inhalten unsers Lebens erwächst, das ist gewiss nicht schwer zu sehen. Was ist diese neuerwachte Lust am kämpferischen Gegeneinandersetzen gleichberechtigter, selbstsicherer Lebenselemente anders als die sprachkünstlerische Formwerdung jener grossen geistigen Bewegung, die aus Resignation, Zweifel und Auflösung sich mit schöner Wildheit emporbäumt zu einem über jeden Zweifel mächtigen Lebensgefühl, zur skrupellosen Lust am Sein, am Schaffen — am Kampf. Die widerchristliche Lust am schönen Krieg, am durchgekämpften Ich, die Nietzsches Sturmwind über die Welt wehte, die hat auch die Kampfform innerhalb der Sprachkunst zu neuem Leben geweckt, die hat auch den dramatischen Instinkt, den Blick für den Kampf des Individuums, neu geboren.

Aber noch eine dritte Art von den Talenten, die um das zu gebärende grosse neue Drama bemüht sind, ist einzig erzeugt vom gegenwärtigen Zustand der geistigen Kultur. Ich meine jene zuletzt betrachteten Schriftsteller, die mehr ein tiefes Wissen um das Wesen der dramatischen Form auszeichnet als die Kraft, diese Form mit sprachkünstlerischem Leben zu erfüllen. Als die geistig bedeutendsten und artistisch immerhin vermögendsten Männer dieser sehr zahlreichen Gruppe habe ich Paul Ernst und Wilhelm von Scholz genannt. Der Ahnherr dieses Geschlechts aber ist Friedrich Hebbel.

So gewiss Hebbel auch als Dichter, als Gewaltiger im Wort, Männer wie Scholz und Ernst noch soweit überragt, wie diese etwa die grosse Schar ähnlich gearteter Zeit-

genossen, so gewiss wird er seinen Platz in einer künftigen Geschichte unsrer Kultur doch in allererster Linie einnehmen als der vielleicht tiefste Kunst-Denker des neunzehnten Jahrhunderts. Als Denker: denn das Eigenste seiner dramatischen Produktion, das Element Hebbelscher Dramatik, das gerade unsere Generation so fasziniert, ist im Grunde auch ein denkerisches. In Hebbels Produktion erreicht — hegelisch zu reden — die dramatisch-tragische Idee die Stufe des Selbstbewusstseins. Es ist heute freilich arg ausser der Mode, hegelisch zu reden; aber ich denke, man wird nach und nach wieder begreifen, dass in dem freilich endgültig entwerteten Gehäuse logischer Formeln, das dieser töricht verlästerte geniale Denker schuf, Lebenskerne von unzerstörbarer Keimkraft ruhen, Kerne, aus denen die stärksten Lebenstriebe der geistigen Gegenwart emporgewachsen sind. Zu den fruchttragendsten unter diesen Trieben gehört das Werk Hebbels. Hebbels ganze dramatische Auffassung ist — was er selbst und allzu naive Gläubige auch dawider sagen mögen — eine einfache Konsequenz der grossen Hegelschen Lebenslehre, die die Entwicklung alles Seins als die rhythmische Folge von Thesis, Antithesis, Synthesis darstellt. Erkennen, dass alle Geburten aus dem kampfvollen Spiel notwendiger Gegenkräfte stammen, erkennen, dass jedes Einzelwesen durch seine blosse Individuation die Gegenkraft erschaffen muss, mit der im Vernichtungskampf zu einer neuen Form zu verschmelzen sein Schicksal ist — diese Notwendigkeit, diese „Schuld des Seins“ erkennen, das hiess für den ästhetisch gewandten Sinn Hebbels nichts andres als begreifen, dass die Grundgesetze der dramatischen Form zugleich die Grundgesetze des Lebens sind! Denn auf der Gegenrede, dem Widereinanderspiel zweier Mächte, der „Aufhebung“ miteinander ringender Lebenskräfte in einem höheren Lebensgefühl beruhte von je alles, was man Drama,

Tragödie, Dialog, tragische Schuld, Katharsis usf. genannt hatte. Das Auftauchen des Bewusstseins, dass diese Formen nichts sind als die ewigen Formen des Lebens selber, das war, das ist die grosse berauschende Entdeckung Hebbels. Dieser Triumph des Bewusstseins aber, der der tiefsten Leidenschaft des modernen Menschen schmeichelte, hatte für die dichterische Produktion die verhängnisvolle Folge, dass von diesem stolzen Besitz, diesem Wissen um die dramatisch-tragische Gesetzlichkeit des Seins, vom Dichter überfloss auf die Gestalten, dass die Helden des Dramas nicht mehr einfache, naive Träger, sondern geistig bewusste Akteure des dramatischen Schicksals wurden. Diese starre Stilisierung zum bewussten tragischen Kampf, dies „Wissen um die Idee“ nimmt den Gestalten und damit dem ganzen Drama Hebbels etwas von der vollen Illusion psychologischer Realität und damit zugleich den letzten feinsten Reiz künstlerischer Wirkung. Beim Holofernes führt dieses Übermass dramatischen Bewusstseins noch bis an die Grenze der Karikatur, es lebt fort in Golo und Genoveva, in Meister Anton und Klara, selbst im Juden Benjamin ist es wirksam wie bei Herodes und Mariamne — und noch im wundervollen Ring des Gyges senkt sich von diesem Punkt aus etwas wie ein leicht fröstelnder Hauch zu grosser Begrifflichkeit auf den Glanz der Gestalten. Hebbel, der grosse Kunstkenner, hat seine eigene Gefahr sehr wohl erkannt: „Ich muss mich hüten, bei meinen Dramen in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so konsequent durchzufechten wie bisher. Es ist sicher, dass ich mich im Hauptpunkt nicht irre, dass jedes Drama ein festes unverrückbares Fundament haben muss. Muss es aber darum auch jeder Charakter haben und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich ohne Ekel auf blosse Relativitäten nicht einlassen.“ — Dies ist der Hochmut

des geistigen, begriffsklaren Menschen — Hegelscher Geist, der auf die „blossen Relativitäten" des wirklichen, konkreten Lebens verächtlich schaut. Eine letzte ganz hingebende Liebe zu den Dingen fehlte diesem geistesstolzen Dichter, deshalb blieb seiner hohen Kunst die letzte reinste Fülle des Lebens versagt. Um wieviel mehr trifft dies Schicksal nun die Jüngeren, die an ursprünglicher sprachkünstlerischer Kraft Hebbel nicht erreichen. Ernst und Scholz, die weitaus beachtenswertesten unter ihnen, haben als starke Geister nicht nur das grosse Erbe des Kunstdenkers Hebbel angetreten, sie haben auch dieses Künstlers Schwächen scharf erkannt und geistvoll ergründet. In ihrer eigenen Produktion aber sind sie einstweilen nicht entfernt der Ketten frei, deren sie spotten. Die Bewusstseinskälte des dramatischen Pragmatismus lähmt die lebendige Bewegung in ihren Werken — sie wirkt bei vielen ernsten geringern Talenten die völlige Starre, den künstlerischen Tod.

Die künstlerische Krankheit dieses ganzen Geschlechts von Wissenden an einem grellen Beispiel zu erhellen, dazu bietet uns ein merkwürdiger Zufall eine köstliche Handhabe. Kurz vor Hebbel lebte und schuf in Deutschland Karl Lebrecht Immermann, ein weicherer, unsicherer Geist als der grosse Dithmarse, aber vielleicht ein reicherer, reinerer Künstler. In seinem Leben, das ein einziges Suchen und Tasten nach der neuen Kunst, dem neuen Geist und dem neuen Körper, war, hat er eigentlich nichts geschaffen als köstliche Fragmente — prachtvoll eigene Kraft verstreut in Konventionellem und Halbdilettantischem. Seine reichste dramatische Arbeit ist wohl die Trilogie „Alexis"; ein paar wundervoll starke und intime Szenen stellen hier Vater und Sohn gegeneinander, die sich im Vernichtungskampf messen müssen, weil sie zu gleich sind, um einander zu dienen, sich zu fügen. In einer Tagebuchseite vom Mai 1843 hat nun Hebbel sich über dies Drama geäussert; er tadelt,

dass in der letzten Szene „eine gewisse Versöhnung“ zwischen den beiden stattfinde, und gibt dann einen vollständigen Entwurf, wie er diese Szene gestalten würde.

Peter: Ich komme, Prinz Alexis, Euch anzuzeigen, dass ich Euch in einer Stunde enthaupten lassen werde.

Alexis: Eine Stunde hat sechzig Minuten — Ihr seid sehr langmütig.

Peter: Ich bitte Euch, auf die Richter keinen Hass zu werfen; sie haben Euch nur verurteilt, weil ich es befahl.

Alexis: Sie haben also nicht mehr Schuld an mir gefunden als ich selbst.

Peter: Ich auch nicht, Prinz — — — —

Alexis: Ich danke Euch, Zar Peter, und ich fange an Euch zu begreifen — — — — — — — — — — — — — — Ihr zerbracht in mir die Axt, die das Piedestal Eures Ruhms zertrümmern würde, also tötet Ihr mich mit Recht!

Peter: Ihr seid mein Sohn —

In diesem Stil rollt sich die Szene bei Hebbel ab. Ich vergesse nicht, dass diese bis zum Grotesken geschärfte Antithesensprache einer Skizze angehört, dass die reichere Ausführung viel gemildert und verschönt hätte. Immerhin, der Grundton wäre geblieben: dies ist nicht die Zwiesprache zweier lebenden Menschen, die ein Schicksal tragen — das sind zwei homunculi hebbelenses, die die tragische Idee an dem Spezialfall „Alexis“ dialogisch entwickeln. Im Sinne dieser Skizze hätte keine Sprachkunst eine Szene von so ergreifender dichterischer Macht schaffen können, als es die getadelte Immermannsche tatsächlich ist. Man muss es bei Immermann nachlesen, dies verdeckte Gespräch voll unterirdisch zitternder Ahnung, voll scheuer, zaghaft tastender „Relativitäten“, man muss das verhaltene, keusch verhüllte Leben gespürt haben, das hier in dunkel weichen Molltönen sprachlich gestaltet ist und doch die ganze Grösse tragischer

Erschütterung gebiert — um ganz zu verstehen, was jene letzte Naturwahrheit und Lebenswärme ist, die dem allzu wissenden Menschen Hebbels immer versagt bleibt. Dann weiss man auch, was Hebbel trennt von der letzten Höhe des Dramas, von Shakespeare. Denn da ist die Vollendung, da ist der dichterische Zweck, die dramatische Idee, so leicht gewonnen aus der freien Anordnung reich und rein blühenden Lebens, dass minder Scharfblickende meinen, hier sei vieles nur aus rein naturalistischer Gestaltungsfreude, als Selbstzweck geschaffen. So eigenwillig üppig leben Shakespeares Menschen. Aber Otto Ludwig, der andere grosse Kunstdenker, der, von technischen Problemen ausgehend, fast zum gleichen Ziel kam wie Hebbel, der vom Metaphysischen ausging, hat mit grossem Grund als Shakespeares Höchstes gepriesen: Die tiefste Absichtlichkeit beim Schein völliger Absichtslosigkeit. Da liegt das Ziel! Nicht überspringen soll die neue Generation Hebbel. Talente wie Vollmoeller, Eulenberg, Schmidt-Bonn, Ludwig können sich nie genug der vertiefenden Zucht Hebbelschen Geistes hingeben. Aber man darf hier kein Ziel sehen, man muss den Geist wieder in der Natur ausdrücken lernen, man muss: von Hebbel zu Shakespeare! Wenn das Genie erscheint, das die tiefen Bewusstheiten Hebbels wieder in reiner Natur zu gestalten vermag, dann hat die Entwicklung, die stets in Spiralen aufsteigt, wieder einen Bogen beschrieben: wir sind am Punkte Shakespeare — nur ein Stockwerk höher.

Dies wird Sache des gütigen Glücks sein. Einstweilen aber lerne der dramatische Nachwuchs, gestählt an der Kraft der Idee, wieder demütige Liebe zur Natur, innige Hingabe an die Relativitäten des Lebens. Mit zu priesterlichem Ernst blickt er der heiligen Idee ins Gesicht, zu feierlich verehrt er die Gottheit. Vergesst nicht, dass es die Gottheit des Lebens ist, eine spielende Gottheit, die

ihren Ernst unter Blumen birgt, die tanzend verehrt sei will.

Der Dramatiker, der da kommen soll, uns das Leben i grossem Abbild zu gestalten, wird im seligen Künstlerblu die tiefe Weisheit des Angelus Silesius tragen:

Dies alles ist ein Spiel,
Dass ihr die Gottheit macht:
Sie hat die Kreatur
Um ihretwilln erdacht.

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1906

TALENTVOLL UND SCHLECHT

Etwas mehr als ein Jahr ist vergangen, seit ich die voraufgehende Betrachtung über die jüngste Generation unsrer dramatischen Dichter, über ihre Ziele und ihre Wege zum Drama abschloss. In einer Epoche starker, vorwärts treibender Entwicklung wäre ein Jahr mehr als genug, meinen Befund von damals gründlich veralten zu machen. Niemand sollte sich mehr freuen als ich, wenn ich heute bekennen könnte, dass neue Taten der schon damals bekannten oder das Auftauchen ganz neuer Talente den aktuellen Teil jener Betrachtung überholt haben, dass neue, ganz unvermutete Wege gewiesen sind. Es ist nichts Derartiges geschehen. Ein paar kleine Hoffnungen, ein paar leichte Enttäuschungen hat das vergangene Jahr dem Beobachter unsrer dramatischen Produktion gebracht. Aber keine Tat geschah, kein Blitz zündete, kein fester Vorwärtsgang war zu spüren — und wenn wir auch nicht müde werden wollen, uns zu sagen, dass jede Stunde dieser Kunst den Vollender gebären kann, und dass trotz allem das Land voller Zeichen und Verheissungen auf seine Ankunft ist, soviel müssen wir uns eingestehen: ermutigend, lustweckend ist der Umblick über die so ernste, so glücklose dramatische Arbeit der Gegenwärtigen in Deutschland nicht. Es ist nicht das Schauspiel einer starken, aus der Fülle blühenden Epoche. Wohl sind Ernst und Einsicht in den letzten Jahrzehnten, wie auf allen künstlerischen Gebieten in Deutschland, auch in dramaticis gewaltig gewachsen — aber die Kräfte wuchsen nicht in gleichem Grade. Ist es nicht lähmend, heute zu sehen, dass Frank Wedekind die dichterische Vollkraft seines Erstlings (Frühlings Erwachen) in keinem Punkt je wieder erreicht hat? dass Hofmannsthals Produktion immer mehr das Schauspiel eines gebildeten Geistes statt einer bildnerischen Kraft

bietet? dass die bitterernste Mühe eines Eulenberg sich in immer gleichem, zu engem Kreise dreht, dass frohbegrüsste Talente enttäuschen, und dass die Besten unter den Neuankömmlingen talentvolle — aber hoffnungslos schlechte Stücke schreiben?!

Talentvoll und schlecht: das ist überhaupt die betrübende Signatur, die die so respekteinflössende, ernsthafte, menschlich und ästhetisch hochstrebende Produktion des Nachwuchses heute zeigt. So überschüttet sind wir mit talentierten, interessanten, nahezu bedeutenden, fast genialen — und letzten Endes doch dilettantisch ohnmächtigen Produktionen, dass man oft genug in Gefahr gerät, sein ästhetisches und kulturelles Gewissen zum Teufel zu jagen und sich ein, auf welcher Basis auch immer, klar, kräftig und sicher durchgeführtes Theaterstück herbeizusehnen. Was uns vor dieser Gefahr bewahrt, ist dann freilich die geistige Gemeinheit, die seelische Roheit, die kulturelle Verlogenheit unsrer geschicktern Bühnenhandwerker. Nein, dann doch lieber den trümmerhaftesten Eulenberg als den perfektesten Sudermann. (Und diese Sudermanns sind seit einigen Jahren nicht einmal perfekt.) Unser Zeitalter hat keinen Theaterschriftsteller von dem Geschick und der relativen Unschädlichkeit eines Kotzebue oder Raupach. Bei uns heisst es gleich Blumenthal oder Philippi. Nein, es ist bei uns, gottlob oder leider, unmöglich, vor Verdruss über die schlechte Kunst das gute Handwerk zu loben. Wir fallen der Scylla der gehaltlosen Könnerschaft nicht anheim — und so verschlingt uns die Charybdis: Talentvoll und schlecht.

DIE KLASSIZISTEN

Talentvoll und schlecht sind merkwürdigerweise auch die Produktionen jener Männer zu nennen, die als Wissende der dramatischen Form, als hervorragende Analytiker szenischer Wirkungsmöglichkeiten bestimmt sein sollten, gerade „gute“, das heisst bühnenmögliche und bühnenkräftige Stücke zu schreiben. Es erweist sich aber, dass ihre Theorien über die ideelle Konstruktion des Dramas praktisch völlig unerheblich sind, dass ohne sinnlich überwältigende szenische Erfindungen, ohne seelenaufrührende Wortschöpfungen die allerkorrektest gebauten Tragödien und Komödien uns eiskalt lassen. Und wenn diese Stücke nicht bloss schlecht, will sagen zu schwach zum Bühnenleben, sondern dabei auch talentvoll sind, so kommt das nicht daher, dass ihr Grundriss richtig konstruiert ist, sondern lediglich davon, dass diese Theoretiker nebenher — und nur nicht genug — Dichter sind, Dichter, die wenigstens in Momenten ihren ästhetisch leeren Gedankenaufriss mit sinnlichen Farben der Sprachkunst zu füllen vermögen. Ich denke dabei vor allen an Paul Ernst, von dem im Laufe des letzten Jahres nicht weniger als vier dramatische Dichtungen erschienen sind. Keines dieser allzu planvoll gebauten Werke ist wirklich gut, ganz durchströmt von wirksam künstlerischem Leben. Aber in allen gibt es höchst talentvolle Stellen; Zeilen voll lyrischer Kraft, szenische Bilder voll grosser Anschauung. Nur dass im Ganzen des Werks sich nie diese unwillkürliche Kraft offenbart, die aus dem Gefühl ins Gefühl wirkt, sondern einzig die kluge Absicht eines ästhetischen Dogmatikers.

Ich wähle als Beispiel zwei Komödien Ernsts und setze sie in bedeutsamen Kontrast zu einer Komödiendichtung, die Otto Falkenberg erscheinen liess, ein Autor, der dem neuklassischen Kreise nahe steht, sich aber grössere künstlerische Freiheit gewahrt hat.

Unter dem einen Wort „Komödie“ begreift man seit langem zwei völlig wesensverschiedene Spielarten der dramatischen Dichtung — zwei Arten, so sehr verschieden wie Geist und Gefühl, wie Witz und Humor. Die eine Art Komödie ist so alt wie das abendländische Drama selber — ja sie hat gleich im Beginn ihren Höhepunkt gehabt, durch ihren grössten Meister, durch Aristophanes, den witzigsten der Menschen, den phantasiereichsten der Bühnenschreiber. Sie hat dann fortgelebt bei Lateinern und Romanen und ihren letzten heute noch drei Viertel unsrer Bühnenabende füllenden Typus in dem Theater des Beaumarchais gefunden. Von diesem in Gesinnung und Technik revolutionären Molièreschüler geht es herab zur modernen französischen und deutschen Schwankindustrie der Namenlosen, was nicht verhindert, dass ab und zu auch wieder ein starkes Temperament, ein grosszügiger Kopf sich dieser Komödie, der Komödie des Geistes und Witzes, der Anklage und des Hohns, der Karikatur und der Satire, als kongenialen Ausdrucksmittels bedient. — Die andre Art „Komödie“ ist jünger, ist nicht älter als das Drama germanischer Rasse — wie denn überhaupt jenes seltsam köstliche, vom Witz so völlig verschiedene Ding, das wir „Humor“ nennen, erst mit den Germanen in die Kulturwelt gekommen ist. Darin aber ist die Geschichte der humoristischen Kömödie der Geschichte der witzigen Komödie gleich, dass ihre grösste Leistung gleich am Anfang steht: die grösste Gestalt humoristischer Bühnendichtung bleibt bis auf weiteres Shakespeares Lieblingssohn Falstaff. Seitdem lebt die humoristische Komödie von seltenen begnadeten Glücksstunden einiger grossen deutschen Dichter: sie lebt in Lessings Minna, in Kleists Adam und Kleists Amphitryon; sie bildet das Ziel des nicht gleich glücklichen Ringens bei Hebbel, bei Grillparzer und Raimund, und sie hat ihre letzte schönste Blüte bei unserm Anzengruber, dem Dichter der unsterb-

lichen „Kreuzelschreiber". Daneben hat auch diese Kunst ihren Abstieg zur handwerklichen Massenwirkung gehabt, und zwar auf der Bahn des „Volksstücks", der Wiener und Berliner Posse. Denn wenn der Witz der Boulevardposse sich im wesentlichen darauf gründet, dass eine verzwickte Situation die Dummheit, Schlechtigkeit und Albernheit eines verehrlichen Mitmenschen aufdeckt, so beruht die komische Wirkung der Nestroy und Angely, Karlweis und L'Arronge ganz hauptsächlich darauf, dass irgendein grundbraver, tiefsympathischer Kerl gewisse kleine komische Eigenheiten und Redensarten hat, die uns immer wieder lachen machen. In dieser etwas pöbelhaft vereinfachten, groben Form steckt immer noch das Wesen der humoristischen, germanischen Komödie. Dies Wesen aber ist die Liebe, die herzliche Sympathie, mit der der Autor seine Menschen sieht, und die ihn über Unzulängliches lächeln und mcherzen, niemals höhnen und spotten lässt. Wie die gerseanische Tragödie beruht auch diese Komödie auf tiefer füelischer Gerechtigkeit, darauf, dass der Dichter sich einglhlt in jede Gestalt, sich mit jeder, sie alle miteinander Leichstellt als notwendige Gottesgeschöpfe, dass er mit ächelnder Rührung die innere Notwendigkeit auch in slächerlichen spürt und spüren lässt. Das ist das Wesen des Humors. In der lateinischen Komödie aber herrscht der Witz; der Witz, der, ein Kind des Verstandes, den Autor scharf und klar über seine Geschöpfe stellt, der Witz, der kritisiert, verurteilt, spottet.*)

Diese beiden Arten der Komödie sind so notwendig und

*) Um noch aus breiterem Theaterland ein Beispiel zu geben: Unser erfolgreicher „Moral"-Dichter Ludwig Thoma ist seiner Deszendenz nach ein kleiner Molière oder ein ganz kleiner Aristophanes, während die sympathische Mühe von Walter Harlan (zumal in seinem hübschen „Jahrmarkt von Pulsnitz") deutlich (und nur etwas zu deutlich) der germanischen Komödie gilt.

so unvergänglich wie die beiden verschiedenen Typen der menschlichen Psyche, deren Ausdruck sie sind. Sie finden jetzt eine starke Verkörperung in den Versuchen von Paul Ernst und Otto Falkenberg:

Der Schüler der Lateiner ist Paul Ernst. Aber er ist kein Lateiner. Ihn reizt es nicht, mit ursprünglicher Gewalt voll intellektuellen Übermuts, voll graziöser Schadenfreude die Oberflächen-Erscheinungen der Welt zu bekritteln und zu bespotten — er hat die Blutschwere eines deutschen Lyrikers, das langsame Lebenstempo eines deutschen Philosophen und — leider auch! — die zähe ernsthafte Gründlichkeit eines deutschen Kunstdenkers. Und da diese geistige Qualität in Paul Ernst doch wohl die übermächtige ist, so hat der spirituelle Ästhet Ernst den viel erdhafter veranlagten Dichter Ernst langsam und planvoll zur lateinischen Kunstübung hinerzogen, zu einer Produktion von kristallheller Verständigkeit, der alles Dunkle unklar, alles unverständig Sinnliche unrein heisst, und die selbst die inkommensurablen Gefühle des Lyrikers und Philosophen Ernst an klar angewiesene Stellen als klar abgegrenzte Faktoren ins grosse Rechenexempel des Geistes setzt. So ist die „Nacht in Florenz", dies technisch ausgezeichnete Boccaccio-Potpourri, entstanden; so die beiden eben edierten Lustspiele „Der Hulla" und „Ritter Lanval". Besonders das zweite Stück, der „Ritter Lanval", der uns im Kostüm und Ton der Artussage das tolle Traumspiel einer Sommernacht vorgaukeln will, wirkt fast wie ein Schulbeispiel, wie ein Paradigma, das in belehrender Stilgerechtheit verwirrter Unklarheit, höchst verwerflichen Durch- und Ineinander von Ernst und Lust entgegengestellt wird. Die Spitze dieser Belehrung richtet sich, wie man wohl merken muss, gegen den Dichter des „Sommernachtstraums", den William Shakespeare, der — trotz aller guten literarischen Erziehung — im letzten

Grunde jedem guten Lateiner so verhasst, wie uns anders Gestimmten heilig ist. Paul Ernst ist nun aber gar nicht der Mann, einen im Sinne der lateinischen Komödie stilreinen, witzigklaren Sommernachtstraum zu schreiben. Als Lyriker wie als Denker reizen sein deutsches Gemüt immer wieder dunkle Tiefen — und so stehen im „Lanval“ ein paar wundervoll ernste, lyrisch starke Szenen. Dann aber bewährt sich der lateinische Kopf. Nicht wie bei einem ungeordneten Shakespeare strömt aus einer tiefsten Quelle Entsetzen und Heiterkeit hervor; klar und scharf wird geschieden. Ernsts komische Gestalten sind nicht etwa ernsthaft wirkliche Menschen, deren Leben uns innerlich berühren und durch ihre Unvollkommenheit erheitern könnte, nein, sie sind mit konsequenter Absicht als naturlose Karikaturen im Stil der grossen lateinischen Possentradition geformt, bewusst und überlegen satirisch gezeichnete, unplastische Komika. Der eine ist nur ein Bibelverse und Moralsprüche stotternder Diener, der andre nur ein rohe Sinnlichkeiten lallender Satyr, der dritte nur ein Sprichwortweisheit galoppierender Parvenü von Schneidermeister, der vierte nur ein trottelhaft seniler Richter. Diese Karikaturen könnten nun trotz ihrer ostentativen Naturlosigkeit sehr geistreich und (im rein witzigen Sinne) komisch wirken — wenn sie nur mit mehr ursprünglicher Laune aus dem echten gallisch-galligen Karikaturen-Temperament eines Satirikers geflossen wären, wenn sie nicht zumeist so nach emsiger Bemühung, nach ernsthaftest befolgtem ästhetischem Prinzip röchen und dabei so stillos unverbunden und schrill neben den völlig andersgestimmten Schöpfungen des Lyrikers Ernst stünden. Ganz ähnlich geht es im „Hulla“. Die mit allzu absichtlicher Naivität geführte Geschichte handelt von dem Hofdichter Mustapha, der als Günstling des Kalifen Harun ad Raschid allerlei Leid und Glück durch die Laune des Herrn erfährt und mit listiger Lügenkunst zum Ziel seiner Liebe kommt. Diese

Geschichte enthält zwar in der Charakteristik des Herrschers ein paar wundervolle tragische Worte und die Gestalt des Dichters taucht einmal (als der Sultan seine Dichterlüge so schnell zur Wahrheit macht, dass der Phantast dicht daran ist, sich für einen Allmächtigen zu halten) sogar in das Licht eines wirklich tiefen Humors. Aber die eigentliche Komödienwirkung ist auch hier wieder ganz auf die rein karikaturistischen Typengestalten lateinischer Konventionen gesetzt: ein nichts als beutelschneiderischer Kadi, ein nichts als hilfloses Muttersöhnchen, eine lediglich hennenhaft besorgte, ganz dumme Mutter, eine grobgeschwätzige Dienerin. Aber auch diese Witzgeschöpfe kommen nicht zu starker und reiner Wirkung, weil ihre einseitige Witzigkeit kein Temperament, sondern ein Prinzip gezeugt hat, und weil ihr lateinisches Wesen unorganisch neben Elementen germanischer Art steht. So gewiss die Komödie lateinischer Artung, von einem starken und ihr ursprünglich gemässen Geist gestaltet, ein köstliches und jedes Ruhmes wertes Kunstwerk sein kann, so gewiss ist sie doch nicht, wie Ernst glaubt, die einzig wahre Art der Komödie; denn gerade Ernsts talentreiche und unharmonische, wirkungsschwache Arbeiten beweisen, dass die menschliche Natur umfangreicher sein kann als diese Form, dass es eine Art heitern Weltsehens gibt, für die die Typenschrift des witzigen Karikaturisten doch nie den rechten Ausdruck aufzeichnen kann.

Dies Weltsehen und dazu einen von lateinischen Kunstdogmen freien Verstand hat Otto Falckenberg, und er gibt ihm Form in seiner humoristischen Komödie germanischen Stils, die „Doktor Eisenbart" heisst. Falckenberg sucht nicht Typen, in denen mit überlegenem Spott Menschenschwachheit gerichtet wird, er sucht Individuen, Menschen von seinem Fleisch und Blut. Er fühlt sich mit diesen Menschen eins in der grossen Schwachheit des Fleisches

und Blutes gegenüber den dunklen Übermächten des Lebens — aber weil er in guter Stunde mit einem harmoniebeschwichtigten Herzen hinfühlte, so sah er nicht das Tragische menschlicher Niederlage, sondern das von vornherein Komische menschlichen Widerstandes in diesem grossen Wirbel: Leben. So erwuchs ihm Humor, so schrieb er die Komödie vom Eisenbart. Eisenbart ist ein falscher Heilkünstler, ein Schelm und Betrüger, er beherrscht als der Schlauere das dumme Volk — aber das Schicksal übergaunert ihn, fängt ihn in der eignen Schlinge. In eroticis hat dieser Menschenkenner besonders die dümmern Mitmenschen begaunert: er hat zahllose unfruchtbare Frauen geheilt — auf schändlich einfache Art! — und er hat insbesondere schwunghaftesten Handel getrieben mit Ringen, deren Stein uneheliche Untreue anzeigen sollte und im übrigen aus harmlosem grünem Glas war. Dieser Eisenbart hat nun eine wahre und tiefe Leidenschaft: Käthchen, sein Weib — an ihr hängt sein Menschlichstes. Aber im scherzenden Spiel hat er auch ihr den schwindelhaften Glasring an den Finger gesteckt — und nun geschieht es, dass in einem Augenblick, wo Eisenbart schweren, obschon ungerechten, Verdacht gegen die Treue seines Käthchens haben muss, der Ring zersprungen ist Ein dummer Zufall, aber für Eisenbart eine furchtbare Katastrophe. Er muss an der Unwahrheit seiner eigenen Lügen zweifeln, muss sich für einen Zaubertäter wider Wissen und Willen halten und als erste Wirkung dieses Zaubers sein menschliches Unglück erkennen. So hat das listigere Geschick dem armen Betrüger das eigene Netz über den Kopf geworfen. Das Leben verlacht den Klugen, wie der Kluge den Dummen: alle sind Spielball in unbekannten Händen. — Ein glücklicheres Bild humoristischer Lebensabspielung als diese Ringgeschichte ist nicht oft gefunden worden. Dies ist ein Komödienmotiv von grossem Wurf: es reicht ins Tiefe und Weite, reicht recht an die Schwelle tragi-

schen Entsetzens, das dicht neben jeder grossen Komödie schlummert. „Denn der wahre und tiefe Humor spielt so mit der Unzulänglichkeit der höchsten menschlichen Dinge, wie der falsche mit den einzelnen herausgerissenen Individuen." Der Moment der Eisenbartschen Selbstverwirrung ist in seiner tragikomischen Macht denn auch der Höhepunkt von Falckenbergs Drama. Dann, im dritten Akt, schiebt sich leider eine Nebenhandlung breit und ablenkend in den Vordergrund. Eisenbart soll — nach seiner bewährten Methode! — die unfruchtbare Serenissima behandeln, und kommt, da seines Käthchens Treue sich ihm inzwischen zugleich mit der Schwindelhaftigkeit seiner Ringe bestätigt hat, nun in das Dilemma: der geliebten Frau untreu oder als ein prahlerisch unfähiger Quacksalber eingesperrt zu werden. Dies zweite Motiv hat nicht die einfache Grösse und Tiefe des ersten, ist ihm auch nicht innerlich angegliedert und nimmt so mit seinem Intrigenspiel und seinen mehr im lateinischen Typenstil gehaltenen Hofkarikaturen der Komödie die inhaltliche und stilistische Einheit. Dies Nebenspiel überlastet auch noch den letzten Akt mit seinen Motiven — aber am Schluss steht wieder ein prachtvoll humoriges Bild: der scheingehenkte Eisenbart, der aufersteht, weil der Henker einst sein treuer Hanswurst war. In solchen Erfindungen und noch mehr in der lebendigen Sprachkraft, die glaubliche Gestalten voll inwendigen Humors zu schaffen vermag, verrät sich ein Talent von hohem Rang — ein Talent, das uns vielleicht noch reiner gerundete, noch tiefer gegründete Werke bescheren wird als diese in vielem schon so erquickliche Komödie vom „Doktor Eisenbart". Die zur germanischen Komödie Berufenen sind so selten, dass ein Mann wie Falckenberg Anspruch hat, aufs herzlichste begrüsst zu werden.

Ganz ähnlich sieht es mit den Tragödien aus, die die neuklassischen Poeten in diesem Jahr ans Licht gebracht haben: Das eigentliche theoretische Haupt der Schule hat versagt, aber ein mehr Aussenstehender, ein Freischärler wie Falckenberg, hat mindestens eine starke Talentprobe gegeben.

Ganz Theoretiker bleibt diesmal Wilhelm von Scholz. So sehr wir auch auf eine dramatische Tat dieses reichen Lyrikers und starken Denkers hofften und weiter hoffen wollen: seine „Meroë" bedeutet keinesfalls einen Fortschritt über den „Juden von Konstanz" hinaus. Diese stofflich so ganz konventionelle Königsgeschichte ist gewiss mit tiefem Plan nach allen Regeln der Scholzschen Dramaturgie gefügt; aber sie ist weder an szenischer Bildkraft noch an sprachlicher Potenz originell und stark genug, um den Vorgängen einen uns irgendwie wichtigen, uns irgendwie nahen Sinn zu entlocken. Es gibt wiederum nur schöne, „talentbezeugende" Details.

Dagegen scheint Leo Greiner eine elementarere Natur als seine Freunde Ernst und Scholz, und sein erstes Drama „Der Liebeskönig" beweist über das rein Dichterische hinaus noch eine echt dramatische Veranlagung. An sich als ganzes bleibt das Werk freilich auch nur talentvoll und schlecht.

Greiners Stück spielt im ausgehenden Mittelalter, zur Zeit des Konstanzer Konzils. Einleitende Szenen geben vorzüglich das Bild üppig quellender Sinnenfülle, die damals jede soziale Form umwucherte, durchwuchs, zersprengte. Greiners Liebeskönig ist Wladimir von Polen, ein Mann von hässlichem, grobem Körper und schwerem, überwachem, immer bedenkendem Sinn. Ein Mann, der eben deshalb haltlos hingerissen wird von dem sehnsuchtswilden Trieb zur leichten, selbstsichern, bedenkenlosen Schönheit — zu jener Helle, in die dunkle Erdenkinder

das Glück der Liebe erlösen soll. Die Kaiserstochter Isabella hat er zum Leitbild seiner Sehnsucht erhöht; mit der alles opfernden, verzweifelten Hingabe eines Sehnsuchtberauschten hat er um sie geworben. Sie aber ist recht eine schöne Teufelinne; sie heisst ihn als Frau Venus im Fastnachtsaufzug jahrelang die Lande durchziehen und grässliche Taten für sie tun, damit er sich zur Liebe fähig erweise. Denn „Liebe muss listig sein und heucheln und verzichten". Als Wladimir nun aber heimkehrt, den Preis seiner Prüfungen zu empfangen, da kehrt in höhnischem Spiel die Prinzessin die Spitze der dämonischen Lehre gegen den Schüler: sie „liebt" den Polenkönig — und „entsagt" und wählt den schönen kecken Prinzen Alphonso. Der Mann, der so die innerste Würde seines Wesens vergeudet hat im Spiel um den Besitz einer Seele, um das befriedigende Glück der Liebe, der setzt nun als Letztes sein äusseres Hab und Gut ein: mit dem lockenden Glanz der Krone will er sich eine Menschenseele ganz erkaufen, will er sich das erlösende Mysterium der Zweieinigkeit erschleichen. Während nicht ohne seinen Willen Isabellas schöner Prinz von Mörderhand fällt, erhebt Wladimir ein „fahrendes Fräulein" zur Königin von Polen: Marianne, ein Dirnchen adligen Bluts, trotzig, voll flammenden Begehrens, voll schuld- und schrankenloser Sinnlichkeit, eine Gefährtin seiner Venusfahrt — sie macht er zu seinem Weibe.

Bis hierher sind die Vorgänge in zwei heftig vorwärtsstrebenden Akten prächtig gestaltet; sie sind wirklich dramatisiert, d. h. dargestellt durch Dialoge, die beständig sinnlich sichtbaren Handlungen als langanspannenden, tiefhaftenden Zielpunkten zustreben. So rahmt eine klarharte und auch wieder tönend reiche Sprache schwer vergessliche Bilder ein: im ersten Akt das Maskenspiel, aus dessen Flitter der tödliche Ernst bricht; im zweiten die düsternächtliche Szene, in der der König um die Seele der Dirne

ringt, während aus den Gärten der Prinzessin erst Hochzeitsjubel und dann Totenklage herüberschallt.

Damit aber scheint die eigentliche dramatische Phantasie Greiners wie erschöpft. An ihre Stelle tritt in der zweiten Hälfte des Stücks, in der der sehnige Leib der psychologischen Tragödie vom Purpur-Mantel dröhnender Staatsaktion umbauscht wird, eine gewisse Konvention, wie sie sich nachgerade für erotisch motivierte Katastrophenakte an Königshöfen gebildet hat — eine blasse Konvention, die nur hie und da die sprachliche Eigenkraft des Lyrikers Greiner überglüht. Der Ablauf der Handlung ist klar: Wladimir hat sich auch um seine Krone keine Seele gekauft; auch auf dem Thron bleibt Marianne die geborene Dirne, und während die Feinde das Land durchstürmen, buhlt sie mit dem ganzen Adel Polens. Die Katastrophe, die dem König die Aufklärung bringt und ihn schliesslich, von der Liebesgier genesen, als wirkenden Mann, ruhig und fest, in den Todeskampf gehen lässt, diese Katastrophe bildet den Inhalt der zwei letzten Akte. Aber einerseits will für mein Gefühl aus all diesen psychologischen Enthüllungen (dem noch immer liebenden König wird schliesslich gezeigt, dass das lebensgierige Dirnlein ihm aufopfernde Liebe heuchelt, nur um desto sicherer von seiner Grossmut gerettet zu werden) nicht die Wandlung verständlich scheinen, die Greiner vorführt: es will nicht in mein Gefühl, dass diese Erkenntnis in dem schwachen Mann statt völliger Verbitterung und Zerstörung plötzlich Kraft, Resignation und reife Fassung erzeugen soll. Und dann und vor allem: diese Vorgänge an sich sind nicht mehr dramatisch wirksam gestaltet. Der Dialog führt nicht mehr sinnenhaft-wirkliche Handlungen herauf: er wird selbst die Handlung, d. h. die Personen treiben psychische Analytik miteinander. In ihre viel zu langen Reden schlägt wohl ab und zu der Lärm äusserer Geschehnisse; aber ihre Worte sind nicht mehr

Kinder und Väter von Handlungen, wie sie im Leben Wirkliches bewegen; sie gebärden sich selbstherrlich, möchten selbst Handlungen scheinen und Entwicklungen in Menschen motivieren. Deshalb sind die letzten Akte so dramatisch uneinprägsam; in allem Äussern so blass und konventionell, im Geistigen so unüberzeugend und verschwommen. Schnitzlers „Schleier der Beatrice", an dessen Schluss diese Akte nach Thema und Konstruktion ungemein stark erinnern, ist nicht so sehr durch sprachliche Stimmungskraft, als durch die viel stärkere Konzentration des Psychischen in sichtbar sinnbildhafte Aussenvorgänge dem Greinerschen Schauspiel überlegen. Vielleicht kommt das Unheil daher, dass Greiner die Katastrophe überstürzt, dass er unmittelbar auf die Erhebung den Sturz der Liebeskönigin folgen lässt, statt in einem Mittelakt in das Sein und Sichentfalten dieser unschuldsvollen Dirnenseele zu führen. Vielleicht wäre dann alles konkreter geworden, die symbolischen Handlungen hätten die analytischen Reden erspart. So bleibt die gekrönte Sinnlichkeit ein fast abstrakter Faktor, der in die Seelenrechnung des Liebeskönigs eingesetzt wird. Freilich können auch andere wichtige Figuren kein eigenes Leben gewinnen: da ist Ladislaus, ein Jugendgespiele Wladimirs, der als kräftig instinktsicherer, skrupelfreier Mann den Liebeskönig kontrastieren soll und doch nur als der konventionelle „edle Freund" der Jambentragödie wirkt. Da ist „Kunhardt der Fruchtbare", ein alter Ritter, Vater zahlloser Kinder: er taucht in allen höchsten Nöten als Helfer des Liebeskönigs auf; er soll wohl das Reale überragen, soll wie der Geist der Fruchtbarkeit, die Zeugung, nicht Liebe will, durch das Drama schreiten — aber er kann den ersten Eindruck, den man von ihm gewinnt, den eines gutartig polternden Sonderlings, nicht recht überwachsen. All dies kommt hinzu, um die Wirkung des letzten Aktes zu lähmen. Für mein Gefühl ist damit das

Stück misslungen. Aber der Nachweis einer, über das allgemein Dichterische hinaus, spezifisch dramatischen Begabung ist Greiner gleichwohl im ersten Teil des Werks aufs sicherste gelungen. Für die Zukunft dieses Dramatikers müsste, wenn nichts andres, schon der wundervolle Schluss des ersten Aktes bürgen: als sich der furchtbar betrogene Liebeskönig taumelnd emporrafft, stiebt eine Schar von Dirnen, die ihn bisher neugierig umkauert hat, kichernd davon:

W l a d i m i r (aufschreckend): Was tun sie?
L a d i s l a u s: Sie lachen.
(Beide langsam ab. Vorhang.)

Wie hier die Logik eines Schicksals in eine Pantomime verdichtet und wieder durch ein Wort gedeutet ist: das ist dramatische Kunst.

DIE HOFMANNSTHALISCHE SCHULE

Besonders regsam schien in diesem Jahre die Nachkommenschaft der „Blätter für die Kunst". Seitdem ihr Hofmannsthal es zu einigem Theaterruhm gebracht hat, meinen diese vorher so exklusiven jungen Herren nunmehr auch die Bühne stürmen zu müssen. So schreiben sie, mit viel Eifer und wenig Glück, Theaterstücke*). Ihr geringes Glück ist erklärlich genug: Meister Georges Kunst ist stark durch die höchst sorgfältige, durchaus individuelle Wahl der Worte, sie ist schwach durch den völligen Mangel eines kampfesmutigen, dramatischen Temperaments, der sich, nicht immer ganz überzeugend, als distanzierende Vornehmheit maskiert. Bei seinen theaterlüsternen Jüngern nun bleibt in der Regel die dramatische Impotenz; die Vornehmheit wird zum blasierten Dandytum, und die köstliche Wortwahl wird eine leere anspruchsvolle Pose. Die Diktion dieser Autoren gleicht der Hofmannsthals so etwa, wie die Körnersche Sprache der Schillerschen. Etwas von eigenem Ton und eigener Haltung verrät hier am ehesten noch Oscar H. A. Schmitz. Seine Sprache, die freilich mit nicht sehr fruchtbarer Ausschliesslichkeit der Erörterung erotischer Spezialitäten gewidmet ist, bewahrt ein Salzkorn intellektueller Schärfe und charakterisierender Härte, das die epikuräische Phraseologie seiner literarischen Stammesbrüder längst aufgelöst hat. Schmitz, der ein sehr intelligentes Schriftchen über „Don Juan,

---

*) Es sei übrigens zur Steuer der Wahrheit verzeichnet, dass die eigentlichen Getreuen Georges (und zwischen dem allzu gehaltenen George und dem allzu gelösten Hofmannsthal liegt allerdings eine Welt!) diese Theatraliker als abtrünnig verwerfen, und Bühne und Drama verachten. Was freilich auf Gegenseitigkeit beruht! Denn ihnen versagt sich eben jene aktive Menschlichkeit, jenes soziale Tatgefühl, das zur dramatischen Form befähigt.

Casanova und andre erotische Charaktere“ verfasst hat, stellt in dem dramatischen Skizzenband „Der Herr des Lebens“ (Axel Junker) selber einen Typus des Erotikers auf, den er Don Manuel nennt. Diese Szenen, die die dramatische Form mit der souveränen Willkür der Ohnmacht behandeln, die so planlos locker nebeneinander stehen, als ob sie Paul Ernst als abschreckendes Beispiel für Kompositionslosigkeit geschaffen hätte, diese Szenen, die eben durchaus kein Drama, sondern dialogische Charakterstudien sind, haben doch erhebliche dichterische und sogar dramatische Qualitäten. Die Sprache vergisst die Pflicht, Menschen zu charakterisieren, nie ganz, selbst nicht in den lyrischen Orgien, wie sie dem Sprössling der „Blätter für die Kunst“ natürlich unerlässlich sind. Sie kann sich aber in knapper Wechselrede zu wirklich kämpferischer Prägnanz verdichten, und sie kann Bilder von grosser Pracht in die zitternde Atmosphäre einer angstvollen Spannung tauchen und so dramatisch fruchtbar machen. Mit all dem sind diese psychologischen Phantasien gewiss beachtenswerte Talentproben. Aber nun schreibt dieser selbe Schmitz ein modernes Prosastück, und es wird beklemmend offenbar, aus wie geringen Tiefen diese graziöse Kunst ihre Kraft saugt, wie sie ohne den äussern Flugapparat von Vers und Kostüm in dürftigster Alltäglichkeit am Boden klebt — schwunglos wie ein Schauspieler, dem man Schminke und Rampenlicht genommen hat. Dabei ist nicht dies Gebundensein an eine bestimmte Art der Wortkunst das Fatale. Ein Genie wie Anzengruber hat, sobald er den Boden seiner Dialektsprache verliess, trostlose Plattheiten produziert, und Grillparzer konnte durchaus keine dramatische Prosa schreiben. Erschreckend ist nur die tiefe Einsichtslosigkeit, mit der diese so unnaiven und also jeder Entschuldigung baren Geister ihrer Kunst gegenüberstehen, die Kritiklosigkeit, mit der sie sich auf

ihnen völlig verbotenes Gebiet wagen, und die tiefe Trivialität ihrer dort gefertigten Produkte verkennen. Schmitz also schreibt ein dreiaktiges Stück „Montmartre", in dem erzählt wird, wie ein Pariser Mädel durch ihr eigenwilliges Leben und ihren freiwilligen Tod einen durch und durch von den Phrasen des deutschen Philistertums besessenen Maler von etlichen erotischen Vorurteilen kuriert. Schmitz sieht nicht, wie winzig und unoriginell dieser Vorgang für ein dreiaktiges Stück ist, er fühlt nicht, wie sentimental und verlogen dieser angeblich naive Deutsche gesehen ist, wie lächerlich das seelische Gewicht dieser ganzen Liebeshändel überschätzt, und wie sehr damit das Ganze in die Sphäre des konventionellsten Rührstücks gerückt ist. Dabei bietet Schmitz in seinem Dialog zwischen schriftdeutschen Plattheiten doch auch manchen gut geschliffenen, interessanten Satz, zwischen banalsten Theatersituationen manch feiner gestimmten Augenblick, und damit steht er immer noch ein Stockwerk über dem Niveau, in das seine Sippen bei ähnlichen Versuchen mit bürgerlicher Prosa niederstürzten. Man denke an den Unglücksfall, den Vollmoeller „Der deutsche Graf" nannte, ein Stück, das (als „Theater in Prosa" Hofmannsthal bis auf Papier und Druck nachäffend) sich für mein Gefühl jeder literarischen Diskussion entzieht. Es stellt eine kleine Episodenfigur aus Hofmannsthals „Abenteuer" in die Mitte eines künstlerisch aufgeschwellten Fünfakters, dessen edelmuttriefende Handlung es an Rührseligkeit mit jedem Marlittschen Roman aufnimmt und dessen Technik auch vielmehr einem Buche dieser Dame als einem Bühnenwerk angemessen scheint. — Oder man denke an die geschwollene Zeitungsromansprache der rührselig platten Iffländerei, die Ernst Hardt voll Ambition und falscher Raffiniertheit „Ein Kampf ums Rosenrote" taufte (Ausdruck für: Geschichte eines Jungen, der zum Theater kam, aber

ein übles Ende nahm). Dass diese Autoren, sobald sie die Konvention ihrer Verssprache verlassen, in plattestes Papierdeutsch versinken, dass ihr vielbetonter Tiefsinn sich flugs als bombastisch drapierte Trivialität offenbart: das ist das Niederschmetternde an diesen Produkten. Wie sehr muss die geistige und ästhetische Kultur dieser Menschen an die Oberfläche gebunden sein, wenn sie mit ihrer gewohnten, in ihrem Kreise schon rein mechanischen Redeweise zugleich jede Spur menschlicher und künstlerischer Vornehmheit und Eigenart aufgeben. Von den vormals Georgesch-Preziösen haben wir nichts zu hoffen, auch wenn eine eigenere Intelligenz, wie dieser Schmitz, sich unter ihnen zeigt.

SHAKESPEAREANER

Eine so starke Geschlossenheit, wie sie die Gruppe der Preziösen, durch die Schule Hofmannsthals, besitzt haben die andern Wanderer zum neuen Drama nicht. Immerhin bindet auch diejenigen, die nicht in der feierlichen Erhöhung der Wortgefüge an sich, sondern in der antithetischen Zuschärfung der Sätze ihre sprachkünstlerische Basis haben, eine starke Gemeinsamkeit der Temperamente, und fast so, wie jene Hofmannsthal, haben sie zum gemeinsamen Erzieher — Shakespeare. Schon damit ist gesagt dass die dramatischen Strebungen dieser Gruppe hoffnungsvoller, ihre Unfälle weniger bodenlos sind. In ihren Nerven wohnt viel mehr vom Instikt des wirklichen Dramatikers; nur dass noch keinem von ihnen sich bisher die ordnende Kraft geschenkt hat, die am Feuer der inbrünstig wilden dramatischen Lyrik dieser Dichter ein fest und rein gegliedertes Erzbild — aufzustellen im Tempel des höchsten Gottes — geschmiedet hätte. Noch schwelt und prasselt in sinnloser Selbstgenügsamkeit die Glut. Überall. Von Wedekind und Eulenberg sprach ich schon. Auch ein anderes schönes Talent dieser Artung hat mit seinem letzten Werk viele Hoffnungen unerfüllt gelassen. O t t o H i n n e r k, der Dichter des „Grafen Ehrenfried“, hat wieder ein Märchenstück gedichtet: „C y p r i a n“ Das Grundmotiv: ein ängstlich Schneiderlein, das auf Grund äusserer Ähnlichkeit an Stelle eines verlorengegangenen stolzen Königsohns angenommen wird und allmählich in sein königliches Kleid hineinwächst, bietet Anlass genug, einen tiefsinnigen Märchenhumor voll bunter Lichter spielen zu lassen. Einzelheiten gelingen denn auch Hinnerk wieder im Stil seines köstlichen „Ehrenfried“. Lächelnde Schalkheiten eines tumben Kindergemütes werden in kleinen Zügen mit rührender Liebe und einer fast Brentanoschen Märchennaivität verstreut. Dem

Ganzen aber fehlt jede starke, originelle Erfindung in der Handlung. Die Bewegungsvorgänge, die den Weg von der Schneider- zur Königsseele führen sollen, sind ganz triviale Staatsaktionen, alte Hofintrigen ohne sinnbildlichen Wert. So muss die Entwicklung dadurch dargestellt werden, dass der Schneiderprinz Cyprian in unausgesetzten Monologen seine Seelenzustände erörtert und mit Entschlüssen wandelt: ein dramatisch völlig unüberzeugendes, theatralisch tödlich langweilendes Verfahren. Das schöne psychologische Problem der Dichtung, das überdies durch die Hineinziehung anderer, sozialpolitischer Themen getrübt wird, vermag sich so nicht zu seelischer Wirkung entfalten. So gewiss auch dies Stück noch Spuren eines echten Dichtertalentes zeigt, so gewiss ist es ein sehr schlechtes Stück.

Auf anderem Wege als Hinnerk, über den Wedekindschen Groteskstil, kommt ein anderer Komödiendichter von Shakespearescher Charakteristik her:

Rudolf von Delius schreibt einen „Robespierre". Er schreibt als Skeptiker von reinstem Wasser, der beabsichtigt, der „heroworship" gründlich zu Leibe zu gehen. Er ist nicht wie Shaw, der, ohne Existenz und Bedeutung des Genies irgend zu bestreiten, ihm nur die nützlich pathetische Pose abstreift und mit ironischem Behagen das wunderlich feste Verwobensein von allzu menschlichen Alltäglichkeiten und wirksamer Grösse aufzeigt. Delius hält die Akteure des grossen weltgeschichtlichen Ereignisses für in jedem Sinne gewöhnliche Sterbliche, aus deren Eitelkeiten, Dummheiten und krankhaften Regungen recht zufällig Vorfälle von weltgeschichtlichem Ruf resultieren. Bei solcher Auffassung wird dann freilich die Welt der Geschichte ein „Tollhaus oder Krankenhaus". Aber es kann uns hier nicht in den Sinn kommen die Weltauffassung des Autors ethisch zu kritisieren. Die Frage ist ausschliesslich, ob er seine

(als subjektive Stimmung ja zweifellos existenzberechtigte) Meinung künstlerisch wirksam auszudrücken vermochte. Jede geistige Skepsis hat zum sinnlichen Äquivalent eine Auflockerung der Form. Wenn die Shawsche Heldenanalyse das Bild der Gestalten in bedenklich schwankende Lichter taucht, die dramatische Form in ironische Widersprüche verwickelt, so muss die Heldenverzweiflung von Delius notwendig zur Negation aller realen Suggestion, d. h. dramatisch gewendet, zur Groteske führen. Das Überspringen realer Zusammenhänge, das wir grotesk nennen, hat seinen ästhetischen Wert durch die energische Konzentration auf das Wesentliche, die entschiedene Absage an den kunstmordenden Geist des bornierten Verismus, der in ihm liegt. Da die Groteske Deliusschen Schlages zugleich darauf aus ist, die geschminkten Worte der Personen durch Taten zu dementieren, alles Wesentliche also in die sprachliche Auslösung von Gesten, Bewegungen, Aktionen setzt, so ist sie eine eminent dramatische Form — und, obwohl in ihrer Aufnahmefähigkeit gegenüber den Inhalten des Lebens naturgemäss sehr beschränkt, doch ästhetisch mehr als berechtigt, nämlich höchst erziehlich.

Es wird also letzten Endes nur darauf ankommen, mit wieviel Geist und Geschick Delius diese Form gemeistert hat. Einzelnes ist ihm ganz ausgezeichnet geglückt; die Figuren sind gut, d. h. bösartig sicher karikiert. Robespierre, der hysterische Pietist, ist gegen Danton als den biderben Epikuräer gestellt; Couthon, der pervers bigotte Sadist, ist der natürliche Verbündete des einen, wie Fabre, der sentimental posierende Poet, der des andern. Die Allianz, die erst Danton verrät und dann Robespierre stürzt, ist noch ergötzlicher: Legendre, der Schlächtermeister, der mit seinem schlichten Volksverstand renommiert und stets ein unpassendes Sprichwort im Maule hat, Collot, der alkoholische Schauspieler, Billaud, der morali-

sierende öde Pedant, Barère, das aalglatte Diplomätchen, das in einer Fracktasche die Rede für, in der anderen die Rede gegen Robespierre birgt, und schliesslich Tallieu, der geile Geck, der eine inhaftierte Kokotte liebt und unter dem Ruf „Freiheit — für Therese!" der Mann des weltgeschichtlichen neunten Thermidor wird: sie alle sind (nach meiner unverbindlichen Weltauffassung) nicht sehr tief, aber mit dem echten Ingrimm des Satirikers gesehen, und im einzelnen recht geschickt charakterisiert. Die künstlerische Schwäche aber liegt, wie stets bisher bei Delius, in der Handlung: es fällt ihm verzweifelt wenig ein. Und so wiederholen sich endlos dieselben Situationen. Komplott, Wortgefecht, Verhaftung, neues Komplott: die Zahl sinnbildlich ironisierender Vorgänge, die er gefunden hat, ist für ein dreiaktiges Stück viel zu klein. Und so resultiert eine Langeweile, die durch die vielleicht vorhandene Absicht, die Monotonie des historischen Verlaufs satirisch zu geben, noch lange nicht ästhetisch entschuldigt ist — der rechte Künstler kann gerade die Langeweile sehr amüsant darstellen. Bei Delius aber leidet das interessante und in Einzelheiten durchaus glückliche Stück unter der dünnen und kahlen Zweckmässigkeit der Erfindung.

Nach dem Skeptiker der Revolution ein Pathetiker des Kaiserreichs. Emil Ludwig lässt seinen „Napoleon" zwar aus tiefen Menschlichkeiten, aber zur ganzen Höhe seines tragischen Ernstes aufwachsen. Hebbel hat 1859 (früher hatte er anders zu der Frage gestanden) geschrieben: „Warum sind Charaktere wie die von Napoleon und Friedrich unpoetisch? Weil sie nicht idealisiert werden können. Warum können sie nicht idealisiert werden? Weil sie nur durch den Verstand gross sind, und weil der Verstand der gerade Gegensatz des Ideals ist". Seither aber ist dem Historiker von einer merkwürdigen Seite auf diesen Napoleon Licht gefallen — der Blick ist

auf einen Punkt gerichtet worden, an dem in diesem ungeheuern Verstandes- und Tatmenschen plötzlich ein Idealist, ja ein Phantast, ein Träumer aufsteht, und — bedeutsam genug — dieser Punkt ist seine Achillesferse, ist der Sprung in seiner Natur, an dem er untergeht, ist die Ursache — des russischen Feldzuges: Der Kaiser von Europa, der in seiner Jugend den Werther auswendig konnte und selbst sentimentalische Dichtungen verfasste, blieb in einem tiefverborgenen Schacht seiner Seele ein Romantiker, und manchmal leuchtete es seltsam phantastisch auf aus dieser Tiefe, warf rätselhaft bunte Lichter über die klare graue Grösse seiner Taten. Eine Sehnsucht war in ihm.

Mitten in seinen klügsten Kalkülen flammte sie in seltsamem Schein auf. Wenn der syrische Feldzug ihn von Ägypten nach Indien bringen sollte, wenn der Osten ihm eine ewige Lockung, Alexander ihm ein immer wieder genanntes Vorbild schien, wenn hinter dem grossen Verhängnis von 1812 etwas steht wie der Dämon dieses Orientverlangens, wenn der Zauber des Alexanderzuges mehr vielleicht als der Verstandesgrund, England zu brechen, nach Indien lockt — so ist das die Stimme dieser Sehnsucht. Im Genie dieses ungeheuern Vernunft- und Arbeitsmenschen war eine neidvolle Liebe zu jener andern, scheinbar übervernünftigen und mühelosen Art der Genialität, jener schönen, flughaft sichern Leichtigkeit, mit der der blondlockige Jüngling Alexander in wenigen Jahren den Erdkreis sich unterwarf. Dieser Sohn der Arbeit und der Berechnung verlangt nach einem Moment der Freiheit, des künstlerischen Fluges. Er fühlt sich Stufe auf Stufe vom Schicksal getragen, ein Sammler und Nützer kleiner Wirklichkeiten — er möchte einmal Schicksal sein, alle Wirklichkeiten überfliegen . . . Da wird denn der gewaltsam grandiose Russen-Feldzug zum Abbruch dieser Sehnsucht, zur Katastrophe der innern Tragödie dieses grossen Menschen,

der über seine Art hinaus verlangt. Alle sorgsam kluge Vorbereitung im einzelnen erscheint uns wie ein Opfer, mit dem Napoleon dem Schicksal das Recht der phantastisch unklugen Grundabsicht dieses Feldzugs abkaufen will. Es bleibt ein romantisches Unternehmen — in dem der grosse Realist erliegen muss.

Dies ist die mögliche und grosse Tragödie von Napoleon Bonaparte, wie Emil Ludwig sie gesehen und gestaltet hat. Sehr schön gibt seine erste Scene gleich im engsten Kreise ein Abbild des grossen Verhängnisses. Es ist Hofball: Napoleon, niemals ein Tänzer, folgt einer momentanen Aufwallung sinnlich freier Lust, wagt sich aufs Parkett und — fällt. „Seine Majestät kann nur nicht tanzen!“ — „Ja, warum tanzt denn Seine Majestät?“ — so schliesst die erste Szene. Und dann blicken wir — es ist zu Paris, Anfang 1812 — in das Ringen der klaren, rechnenden Vernunft des Kaisers mit der romantischen Lockung des Orientzuges, die sich in vielerlei politischen Gewändern scheu verbirgt. Eine seltsam und gross erfundene Szene bringt die Entscheidung: Im Abenddämmern eines grauen Tages — in den Tuilerien — Napoleon allein mit einem Weibe, einer Schauspielerin — einer jener vielen, die er zuweilen in starken flüchtigen Aufwallungen seiner Sinnlichkeit zu sich beschied. Aber er findet in dieser „Duchanelles“ einen Menschen, ein Weib von bitterm Stolz, das aus einem schmutzigen Dirnendasein langsam aufstieg und jetzt als erste Spielerin an Frankreichs erster Bühne, mehr das Elend des Weges als den Triumph des Zieles fühlt. Der Kaiser fragt sie um ihr Leben, und in einem Wetterschlage des Bewusstseins erkennt er sein Schicksal in ihrem. Der Kaiser von Europa ist mühsam und staubig aufgestiegen; eine Bahn von klügelnden Kleinheiten, voll fahler Kompromisse liegt zurück; wie sie mit ihrem Leibe, hat er „Unzucht mit seinem Selbst“ getrieben; schrittweis

kam er empor, immer blieb sie unerfüllt, die Sehnsucht nach freiem Flug, selbstherrlichem Aufschwung — „ein Sturmwind sollt es sein!“ Da bricht der Schrei der Sehnsucht noch einmal übermächtig aus. War er bisher nur getragener Schwimmer, jetzt will er selbst Sturm, Meer sein:

„Nach Indien stürm ich! — Süsse Luft des Südens,
o Ambraduft und Aloe — entschmeichelt
der harten Seele Alexanders Schmelz!“

Da ist der russische Feldzug beschlossen. Das Weib geht. Die Generäle kommen, fieberhaft arbeitet der Kaiser, er will die Erfüllung seines Traumes erreichen. Aber in der Wirklichkeit der grauen russischen Steppe stellt sich ihm keine helle, schnelle Entscheidung — der „Krieg ohne Feind“ weicht vor ihm her, ein „halbschlafender Koloss“, lichtlos, luftlos. Als er in Moskau einzieht, ist alles öde, leer: statt orientalischen Volkes eine kleine Schar schmutzigen Gesindels, das die Häuser anzündet. Die lähmende Enttäuschung legt sich wie Wahnsinn auf sein überreges Hirn — wie Alexander in Persepolis will er die Königsburg des Feindes werfen. Aber da schlagen ihm schon die Flammen entgegen, der Kreml brennt, brennt, von fremder Hand angezündet! Er muss fliehen. Wieder „muss“ er, er, der einmal „wollen“ wollte. Mehr im Innern noch, als an äusserer Macht gebrochen, kehrt er nach Paris zurück. In einer letzten prachtvollen Szene, die von scheu verhüllten Innerlichkeiten zittert, sucht er seine Niederlage zu verbergen — im geistigen Ringkampf mit Talleyrand, dem klugen Minister, der hinkt und deshalb auch nie tanzt, dem Warner, der seinen „Roman“ stets belächelte, der im engen Kreise sich unantastbar sicher hält. Der soviel grössere Kaiser, der über seinen Kreis strebte, ist zerbrochen, seit der Wahn, der ihm, ein rotleuchtender Stern, „zwanzig Jahr den Traum der Ferne glühte“, erlosch.

Diese Tragödie des Genies hat Ludwig in den angedeuteten Szenen in grosszügig klaren Sinnbildern und mit einer tiefeingrabenden und aufwühlenden Sprachkraft gestaltet. Zwischen diesen Höhen liegen freilich recht mühsam zu durchwandernde Flächen. Der hastig erarbeitete historische Stoff ist mehr mit befehlshaberischer Geste der Idee eingeordnet, als mit arbeitsamer Geduld dem künstlerischen Plan eingebaut. Es gibt deshalb dürre, nüchterne, schwach eingestimmte Strecken. Ähnliche Lücken wie die Sinnbildlichkeit der Szenenführung lässt die Plastik der sprachlichen Kraft. Hart neben reif ausgestalteter Schönheit steht die flüchtige, nervöse lyrische Skizze. Hingetupfte Worte lassen die Idee ahnen, machen aber unruhig, durch den Mangel an dramatischer Klarheit und Schärfe, durch den Kraftaufwand, den das Bemühen, sie zu verstehen, der Einfühlung in das Leben des Vorgangs entzieht. Hier ist die Gefahr für den Autor: eine falsche Lyrik lockt ihn vom rechten Drama ab.

Bei alldem ist kein Zweifel, dass dieser „Napoleon" das Werk eines im Wachsen begriffenen Talents ist und zugleich nach vielen heroisch leeren Staatsaktionen eine wirkliche Tragödie, die Tragödie des Realitäts-Genies, das träumen möchte.

Junge Dramatiker neuen Namens, die etwas mehr sind als „Schulfälle", die nicht mitmachen, die etwas eigenes machen, die neuen Geistes sind, solch junge Talente hat das Jahr 1906 mir zweie gezeigt. Zwei sehr verschiedene.

Der eine Friedrich — Freksa schreibt ein Drama „Ninon de l'Enclos". Die grosse französische Liebhaberin ist 200 Jahre nach ihrem Tode bei Deutschlands Bühnendichtern in Mode gekommen, vor allem weil irgendwie wieder jene Anekdote in Umlauf kam, nach der Ninons eigener Sohn, ohne Kenntnis der Mutter aufgewachsen, für die immer noch Schöne entbrennt und, aufgeklärt, sich tötet. Von dieser Fabel lagen in Deutschland anno 1906 nicht weniger als vier frische Verdichtungen vor: ein grotesk saloppe Plauderei von Delius, ein ebenso geschwollener wie banaler und dilettantischer Akt von E. Hardt*), ein kräftig geschickter aber ziemlich grober Einakter von Stucken, mit dem Titel „Die Gesellschaft des Abbé Chateauneuf" — und dies Drama von Freksa.

Freksa allein drang unter die knallfarbige Oberfläche dieses Motives in dichterische Gründe hinab:

Wenn der Sohn, der unglückliche Liebhaber seiner Mutter, zum Mittelpunkt eines mit tragischer Notwendigkeit geschlossenen Kreises werden sollte, so musste sein Ödipusschicksal — sei es nun Sophokleisch oder Hofmannsthalisch formuliert — zu einem Sinnbild menschlicher Unfreiheit werden. Die düstere Schwere solches Grundtons aber wäre unmöglich in dieser Welt Ludwigs des Vierzehnten, die sich an der Autonomie des Individuums berauschte; die leichten Spiele geniessender Freiheit, heiterer Geistigkeit, die das Wesen dieser Gesellschaft bilden, konnten

*) Vergleiche die „Stil"-Proben auf S. 99 in der Anmerkung.

die Wucht einer solchen Tragödie nicht tragen. Diese Zeit sonnte sich im Glück der Persönlichkeit und ging an dem düster verschleierten Bilde „Schicksal“ mit einer geistvoll graziösen Wendung vorüber. Die Kultur Ninons empfindet Ödipustragödien nicht — noch heutigestags spotten ihre heitern Enkel, Jules Lemaître und Alfred Kerr, über diese düstere Schicksalsmythe, die ihnen eine dumme blutige Barbarei ist. Auf diesem Wege also war der Ninonfabel keine tragische Tiefe zu geben. Friedrich Freksa aber empfand und fand den andern Weg, aus dem gerade ein Drama der gerächten Freiheit, der gesühnten Persönlichkeit diesem Stoff entwuchs. Dies geschah dadurch, dass nun statt des Sohnes Ninon selber in den Mittelpunkt des Kreises trat: ihr Schicksal wird der Gegenstand der Tragödie, und dieser Sohn hat nur Bedeutung als ihre letzte Erfahrung — ganz ähnlich, wie etwa Oswald Alwing im Grunde nur um der Mutter, Hebbels Klara nur um des Meisters Anton willen geschaffen wurde. Zu diesem Zweck lässt Friedrich Freksa auf dem breiten Grunde seiner fünf Akte ein ganz andres, unendlich reicheres Bild der Ninon entstehen als seine Mitstrebenden. Diese Ninon erst ist was mehr als eine vielliebende Hetäre — sie ist wirklich eine Lebenskünstlerin grossen Stils, die wir als energisch einsichtsvolle Verwalterin ihrer Güter, als ernste vornehme Denkerin, als Trägerin feinsten künstlerischen Geschmacks nicht weniger bewundern lernen denn als Liebende. Sinn und Ziel ihrer Lebenskunst aber bleibt die Freiheit; das Grundregulativ ihres Lebens bleibt die Flucht vor jedem Band, vor jeder Fessel, die die volle Entwicklung, das wachsende Sichwandeln ihrer Persönlichkeit hemmen könnte. Ein und derselbe Trieb ist es, aus dem sie das philosophische Dogma und das Leben am Hofe und die Monogamie verschmäht: geistig, gesellschaftlich, erotisch will sie frei sein.

Und gegen dies Grundgesetz ihrer Natur hat sie sich

einmal versündigt: obwohl sie nie den Mann fand von ihrem Wert und Wachstum, dem sie sich unbeschadet ihrer Freiheit ganz und dauernd hätte geben können, hat sie sich doch einmal einer vergänglichen Leidenschaft mit einem nicht auslöschbaren Zeichen verpflichtet — sie wurde Mutter. Roland, der Sohn des Marquis Chéry ist ihr Kind. „Ich bin nie dem Manne begegnet, dessen Wesen so war, dass ich ein Kind von ihm begehrt hätte. Ich bin keinem begegnet, der mich wahrhaft zur Mutter erlösen konnte, und trotzdem wurde ich Mutter.“ — „Roland durfte nicht geboren werden — und dass er geboren wurde, ist meine Schuld.“ Was nun geschieht, ist nichts als die tragische Folge dieser Schuld. Dieser Sohn zweier Menschen, „die eine Leidenschaft, aber kein Leben teilen“ konnten, dieses nicht in der Pflichten und Pfänder wollenden Ehe, sondern im erotischen Rausch gezeugte Zufallskind, dieser Roland, der die ungeendete Sehnsucht des Vaters zu Ninon noch im Blut hat, und der nun die Mutter kennen lernt, die sich vor achtzehn Jahren von diesem zu Unrecht geborenen Kinde wieder zur Freiheit losgerissen hat, losreissen musste, er findet eine fremde schöne Frau, eine Liebes- und Lebens-Herrscherin — er muss in Leidenschaft zu ihr entbrennen, muss in feindlichem Hass gegen seinen Erzeuger auflodern, als er die Wahrheit ahnt, und muss in sich zusammenstürzen, wie ein Haus, das auf sturmgesammeltem Sand töricht erbaut wurde. Sein Untergang aber ist es, der dieser Ninon und ihrem einstigen Freund Chéry in schmerzlicher Erschütterung die Erkenntnis ihrer eigenen Vergangenheit erschliesst. Zu Beginn dieses Dramas stehen sich die beiden, in achtzehn Trennungsjahren fremd und fast feindlich geworden, gegenüber. Im Schicksal ihres Sohnes enthüllt sich beiden ihre Schuld und ihr Recht. Langsam wachsen sie aufeinander zu und über der Leiche Rolands reichen sie sich die Hände — grau

geworden beide über Nacht. Das Leben, das ihre gemeinsame Schuld war, ist nun getilgt — aber es war auch ihr Leben, ihre Jugend, die nun da tot am Boden liegt . . . Dies schmerzvolle Sichselbst- und Einander-Finden der beiden ist der feinste und tiefste Inhalt der Freksaschen „Ninon". Die höchste künstlerische Aufgabe, die der Stoff hier stellte: den krassen Vorgang der Fabel zum sinnbildlichen Ausdruck innerlich notwendiger Schicksale zu erhöhen, die scheint mir Freksa in dieser Tragödie von erotischer Schuld und Sühne, von der Rache vergeudeter Freiheit bewunderungswürdig gelöst zu haben.

Aber auch in der Darstellung des Zeitbildes ist er den drei anderen Bearbeitern weit überlegen. Er schreibt einen Dialog voll Leichtigkeit und Anmut, eine graziös und scharf pointierte Sprache, die französischen Esprit denn doch erheblich treuer und diskreter geben kann als Stuckens derbes Deutsch. Und er hat ein viel tiefer gegründetes Wissen vom Wesen und Reiz der Ninon-Zeit als Delius oder Hardt. Mit einem überquellenden Reichtum an Charakterzügen und Handlungsepisoden wird das Leben dieser Gesellschaft vor unsern Augen erweckt, dieser Gesellschaft, die eben im Begriff steht, von der pathetischen Wucht des gelehrten und genussüchtigen Barock durch epikuräische Philosophie zum leichten Spiel des Rokoko überzugehen. Der Erzbischof, der einen sterbenden Freund erquickt, indem er, vor den Augen der bigotten und gehässigen Gattin, ins Ohr des erliegenden Lebekünstlers — die Liebeslieder Catulls betet; die Herzogin, die eine Liebesrivalin schlägt, indem sie ihren Salon mit einer Tapete bekleidet, deren Couleur die Robe des zum Fest geladenen andern unmöglich macht; oder eine Dialogstelle wie die: „Jede Wahrheit enthält eine Roheit" — „Ja, denn in jeder Wahrheit steckt eine Lüge und eine Ungerechtigkeit" — und: „Jede Begeisterung wirkt komisch wie jede Leidenschaft —

die gemessene Schönheit der Bewegungen, die Zartheit de Geister verschwindet" — solche Proben zeigen vielleich an wie Friedrich Freksa den Geist einer Zeit in der Tief fasst und gestaltet, von der die andern doch nicht viel meh zeigen als eine witzige Lascivität in eroticis.

Dieses aus der Fülle gebotene Zeitbild ist nun abe freilich die artistische Gefahr in Friedrich Freksas „Ninon" geworden, der Grund,warum sein Stück als Theaterprodukt schwächer ist denn als dramatisch tragisches Gedicht. Die an sich reizvollsten kulturellen Genreszenen erfüllen die ersten drei Ackte, in denen die Handlung nur sehr langsam und nicht weit über die blosse Exposition hinausschreitet. Dann erst beginnt auch ein theatralisch starker Zug; zu packenden, echt szenisch gesehenen Bildern ballt sich die Handlung, und die Sprache, die solange überwiegend geselligen Geist zn malen hatte, rüstet sich zum Ausdruck leidenschaftlichen Fühlens. Sie ist nicht immer erfolgreich, sie wirkt zuweilen schwach und hager, biegt wider Willen ins Gebräuchliche aus, aber zuweilen findet sie Wendungen von so straffer Geistigkeit, so tief treffenden Sinn, dass wir im Grunde des Gefühls mit erregt werden.

Alles in allem ein sehr merkwürdiges Talent. Mit einer in Deutschland ganz seltenen geistigen Grazie des Konservierens verbindet sein Dialog eine an Ibsen gebildete Kraft, inmitten einer Vorwärtsbewegung das Zurückliegende zu exponieren. So sind seine Akte reizvoll und stark zugleich. Seine Bühnenphantasie setzt nie aus: er sieht jeden Moment in vollfarbigem und sehr geschmackvoll nuanciertem Bild. Und all diese Kraft wird nicht im selbstgenügsamen Spiel vertan, sondern von einem tiefen Temperament Stoffen von grosszügig erfasster Sinnbildlichkeit zugeführt. Noch dreht sich dieser Sinn mit einer gewissen engen Vorliebe um die erotische Zuspitzung der Lebensprobleme, noch zerspringt die feine Klinge dieses

Dialogs zuweilen spröde in den stärksten Augenblicken des dramatischen Kampfes. Aber hier ist ein Keim, in dem sich geistige und sinnliche Kräfte ganz besonders mischen und aus dem unserm Drama noch Schönes erblühen mag.

Eine bewegliche Intelligenz, ein kultivierter Geschmack, ein klares Kompositionstalent, das sind Freksas Qualitäten; etwas dünnblütiges, unlyrisches, glattkühles in seiner Art ist es, was bedenklich machen könnte. Der zweite neue Mann, von dem zu reden ist, taumelt vor Vollblütigkeit, wirft sich in wirren, rohen, stammelnden Szenen umher, an ordnender, klarer Intelligenz fehlt es ihm einstweilen ganz — aber seine lyrische Grundkraft, seine heisse wortsüchtige Leidenschaft, die sind ausser Frage. Der Mann ist Franz Duelberg, und seine beiden Dichtungen heissen: „König Schrei," und „Korallenkettlin". „König Schrei" ist ein Monstrum; die zweihundert Seiten dieses vorgeblichen Dramas, das, im Kostüm eines phantastischen Balkanstaates, in unendlichen philosophisch-lyrischen Reden die soziale, erotische, kulturästhetische, politische und einige andere Fragen diskutiert und ineinanderwirrt — diese zweihundert Seiten zu lesen, ist eine ungemein mühevolle Arbeit, und doch muss man sie auf sich nehmen, denn in diesem Dilettantenchaos sind Goldkörner eines reichen Talents versteckt. Das schönste bleibt die Erfindung, die dem Stück den Titel gab: Eine Revolution ist niedergeworfen; da, als die letzten Elendesten, in einer Bergkirche zusammengedrängt, den Tod erwarten, entringt sich der Unseligsten von allen ein Schrei: „Mir ist weh — mir ist Schlimmes geschehen — achraiachrakkeiachrai!" Der Schrei wächst über alle in der Kirche hin, kommt in den Mund aller Erliegenden, wächst zum Orkan an auf den Lippen aller Leidenden und wird eine Macht, die Heere vor sich hintreibt und Gewalthaber entwaffnet. Mit waffenlos verschlungenen Händen, den Schrei im

Munde, durchziehen die Elenden im Triumph Stadt und Land. Dies ist eine wundervolle Erfindung. Allerdings eine Balladenerfindung, das heisst: obwohl einen Bewegungsvorgang darstellend, von rein lyrischer, nicht dialektisch gespaltener Schönheit. Und Duelberg hat sie auch keineswegs etwa zum Mittelpunkt eines Dramas gemacht. Weder das Werden, noch das Wirken des Schreis ist in klar dialogischer Form als ergreifendes Kampfspiel geordnet; es ist eine Kette häufig schöner, meist bewegungsloser und stets mit drückender Allegorie belasteter Bilder, in deren Mitte als schönstes das Sinnbild vom König Schrei steht. Duelberg hat wohl ein tiefes künstlerisches Bemühen um starkfarbig kontrastierende Sinnlichkeiten und epigrammatische Konzentriertheit in seiner Sprache. Aber diese echt dramatische Anlage, die ihn in die Nähe der Shakespeare-Jünger rückt, dient ihm einstweilen nicht dazu, individuelle Menschen zu gestalten, sondern vage Typenfiguren zu umreissen, deren Blut und Hirn voll jugenlich pathetischer Gemeinplätze ist. Eine grosse Absicht und ein tiefes Grundtemperament, ein starkes Talent im letzten Detail, im sprachlichen Atom, aber dazwischen die Blässe absichtsvoller Sinnbildnerei. Die naive Hingabe an einen wirklichen, selbst sinnvollen Vorgang fehlt ihm hier noch völlig. Ein verworrener Hintersinn quält den Leser auf jedem Blatt und raubt den Genuss. Statt bedeutungsreichen Lebens leblose Bedeutsamkeiten: ein sehr weit verbreitetes Genre bei unserm „dramatischen Nachwuchs“. Für Duelberg spricht es immerhin, dass er aus dem Chaos krauser Allegorien die schönste sinnliche Erfindung hervorhob, indem er das Stück nach ihr nannte. Intellektuell nämlich ist der Titel nicht im mindesten zu rechtfertigen: zwanzig andere Motive scheinen gedanklich gleichwertig. Um so mehr beweist die Wahl des Titels etwas für den künstlerischen Instinkt Duelbergs.

Den bezeugt nun noch mehr der sehr wesentliche Fortschritt, den das „Korallenkettlin" gegenüber dem ersten Stück darstellt. Ein Drama ist es freilich auch noch nicht, wohl aber eine Kette zum Teil sehr schön gerundeter Balladenbilder. Der dichterische Impetus führt nicht einen grossen schicksalsvollen Kampf vom ersten bis zum letzten Wort in einheitlichem Zuge vor — er beschreibt von Akt zu Akt einen Kreis, der in schwerer Stimmung ein Schicksal umschliesst. Dann setzt er ab und hebt von neuem an. Das erste und köstlichste Bild ist eine Ballade vom Mägdlein in der Dirnengasse. Eine mittelalterlich deutsche Stadt. Die Dirnengasse an einem Sommerabend. Bunte Laternen glimmen vor den Häusern. Die Dirnen kommen gegangen, den gelben Schandfleck auf den prächtigen Kleidern. In ihren Worten spielt Gemeines und Edles, nicht anders als bei andern. Sie gehen. Da kommt das Käthchen vom Schliessenberg gelaufen. Ein harter, verbitterter Vater will das Kind zur Nonne machen; sie aber ist voll süsser, wilder, kaum bewusster Sinnlichkeit; sie entspringt; sie kommt in die Gasse gelaufen, die ihre ahnungslose Einfalt als eine Stätte heiterer Lust wähnt. Sie nimmt von der Flamingowirtin das Korallenkettlein einer eben gestorbenen Dirne zum Zeichen an: „Das Kettlein mit all den roten Kugeln, die wie Hunderte von Lippen sind, die meinen Hals küssen." Sie weiss nicht, was sie tut. Als der erste, ein alter, reicher Lüstling, nach ihrem Leibe greift, erhebt sich in wahnsinnigem Schreck ihr starkes, sehnsuchtsreines Magdtum. Sie stösst ihn nieder. Man greift sie. Nun muss sie „sterben, ehe mich einer geküsst, und sterben — eh ich einen lieb gehabt". Dies ist die wunderschön gedichtete Ballade aus Duelbergs erstem Akt. Im zweiten erscheint dann plötzlich ein siegreicher Prinz Aldowyn in der Stadt, sieht ein Bild Käthchens und verlangt ihr Leben für sich, indem er den Ratsherren sehr lange und sehr heftige Reden über ethische

Kultur und erotische Sittlichkeit hält. Hier beginnt bereits in der verworrenen und abstrakt debattierenden Abwicklung der wenig tiefen Idee die dramatische Schwäche des Stückes fühlbar zu werden. Aber auch dieser Akt hat noch seine grosse Balladenschönheit: „Der Prinz als Henker“. Denn im roten Mantel kommt Aldowyn zu Käthchen, als wollte er sie zur Richtstatt führen; dann wirft er ihn ab und steht da im Kleid von weisser Seide. So bietet er ihr die Krone der Welt. Aber Käthchens Mut ist erdrückt von der Last ihrer unschuldigen Schuld, und sie willigt ein, die Seine zu werden, unter der Bedingung — dass er sie am achten Tag mit dem Richtschwert töte. Im Henkerskleid kam er; nun soll sein Spiel ernst sein. „Die Sonne muss scheinen an dem Tag, so scheinen, dass aller Augen geblendet werden. Und du wirst dein Schwert schwingen und es niederfallen lassen auf meinen Hals. Und wirst meinen weissen Hals zerschneiden mit deinem reinen Schwert, Prinz Aldowyn!“ Das ist die zweite Ballade. Noch schön, aber der ersten an Einfachheit und künstlerischer Reinheit nicht mehr gleich. Mehr noch misslingt die dritte, die sich über zwei Akte verteilt: „Der Prinz und der Priester“. Die beiden schliessen nämlich eine Wette um die Seele des Käthchen, das nun doch wieder zum Leben verlangt. Aber es entzieht sich ihnen beiden und geht schliesslich zwischen ihnen hindurch freiwillig in den Tod. Diese Ballade enthält wohl noch Einzelschönheiten. Das Ganz aber ist völlig verzettelt in dem Wirrwarr zu vieler Motive und Tendenzen, in ein schwindliges Spiel im Spiel, mit dem Prinz wie Priester täuschend das Käthchen erproben wollen. Dieser letzte Doppelakt, der sehr an Greiners „Liebeskönig“ erinnert, an dramatischer Klarheit aber noch unter ihm steht, enthüllt dann vor allem die Schwächen Duelbergs, seinen geistigen Dilettantismus, der, statt einem grossen Willen hart und klar zu folgen, in einem Meer stimmungsvoller Einfälle plätschert.

In diesem letzten Teil wird die undramatische (weil innerlich unverbundene), aber schöne (weil in jedem Teil abgerundete) Balladenkette „das Korallenkettlin“ einfach ein „schlechtes Stück“. Dabei bleibt das Talent des Dichters gross und unbezweifelbar. Die Gestalten wachsen, namentlich in Nebenfiguren, zu ganz anderm individuellem Leben an als im „König Schrei“, und die Sprache ist trotz vielen abstrakten Entgleisungen reich an den zauberischen Sinnlichkeiten der Kunst. Nach Käthchens Tat nimmt sich ihr Vater das Leben. Der Bürgermeister berichtet das so: „Weisst du, dass dein Vater, als die Nachricht von deiner Tat durch die Stadt rannte, dass dein Vater sich in der Werkstatt einschloss, den Nagel in die Wand hämmerte, den Strick sich um den Hals band und dann den Schemel mit den Füssen fortstiess.“ Ein Schriftsteller würde sagen: „Dein Vater erhängte sich.“ Dass Duelberg das so sagt, macht ihn zum Dichter.

Wenn ein Autor von solchem Talent nur Typus der Oberschicht des dilettierenden Publikums wäre, von der sich ab und zu einer, wie hier etwa Duelberg, zu der auf höherm Niveau schaffenden Zahl der Künstler erhebt, so stünde es gut um unsere Dramatik. Dass man Duelberg als das beinah einzige neue Talent der letzten Zeit, ja fast noch als den Könner, den relativen Künstler unter viel ärgern Dilettanten begrüssen muss: das zeigt, wie schlecht es um unsere Produktion steht! Was unsrer Generation so sehr fehlt, was ihr die Grösse nimmt, das ist der Mangel geistiger Leidenschaft. Sie ist kalt in ihren tiefklaren Gedanken — sie ist wirr und oberflächlich in ihren heissen Sinnlichkeiten. Wenn einer kommt, der um den Kern des Lebens, das Wesen der Gottheit, das Rätsel des Sittlichen — wie ihr es nennen wollt — mit so wilder Inbrunst ringt, dass er hierfür mit all den lebenschaffenden Sinnlichkeiten gerüstet wird, die die Besten von heute bloss für ihre ero-

tischen Problemchen aufbringen, dann wird ein gross
Schicksalskampf klar und voll gestaltet werden. Dar
werden wir ein Drama haben. Solange nur dogmenküh
Theoretiker oder augenblicksheisse Sensualisten Stücl
schreiben, wird das Gepräge unserer dramatischen Produktio
bleiben: Talentvoll und schlecht.

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1907

DIE STUFE DER SCHLICHTEN TALENTLOSIGKEIT

Und wiederum ein deutsches Dramenjahr. Kein neuer Weg ist plötzlich offenbar geworden, kein neues Gestirn ist tagverheissend über den alten Pfaden aufgestiegen. Aber in dem alten Dämmerlicht ist vielfache Arbeit geschäftig; man ist ernst und ehrlich am Werk. Auf all den Stufen, die zwischen die breite Tiefebene der schlicht Unmöglichen und dem Gipfel dramatischer Kunst eingesenkt sind, auf all den Stufen sieht man Leute von Ernst, Bildung, Geschmack und Talent bemüht. Keiner reicht zum Ziel; verschiedene Grade der Erfolglosigkeit geben alle nur. Aber an ihren Stationen vorbei führt der Weg des Dramas; vielleicht können wir seine Richtung klarer erfühlen, wenn wir uns nicht scheuen, dies abgestufte Misslingen zu betrachten.

Selbst auf einer so tiefen Stufe wie die es ist, wo die erste Vorbedingung des Dramas noch fehlt: eine Sprachgebung, einheitlich und stark genug, die Illusion einer besonderen Welt zu wecken und zu halten, selbst auf dieser Stufe finden sich schon beachtungswerte, weil nicht nur menschlich, sondern auch künstlerisch ernst zu nehmende Autoren. Autoren nämlich, die wohl dichterisch etwas zu leisten vermögen, deren Kraft nur eben im Umspannen der dramatischen Form versagt. Zu diesen zähle ich Emanuel von Bodman, der im letzten Jahr eine ganze Reihe von Dramen publiziert hat. Und Bodman ist zweifellos ein Dichter; er hat als Lyriker ein paar Lieder geschaffen, die zu meinem bleibenden Besitz an sprachlich gestaltetem Leben gehören, er findet Verse, die unser Gefühl über alles begrifflich Sagbare hinausführen. Er ist ein Dichter. Auch innerhalb seiner dramatischen Produktion gibt es solche Verse. In der Schlussszene seines „Donatello“ stehen die Zeilen:

Wir wollen unsern Frühling jetzt geniessen,
nun perlt auch mir einmal sein goldner Wein.
Komm, deine Haare müssen offen fliessen!
Wie musst du lieblich ohne Hüllen sein! —

Wie schön und still und wiegend stehen solche Zeilen da! Der Mann, der sie zu schreiben vermochte, hat unbedingt Anspruch darauf, dass man ihn ernst nimmt. Man ist ihm, bei dem Eifer, mit dem er sich der dramatischen Produktion hingibt, eine rückhaltlos ehrliche Meinung schuldig, auch wenn diese Meinung so ganz verneinend ist, wie meine es sein muss.

Bodmans Sprachkunst, die ein kleines Stückchen Leben zuweilen herausholt, formt und hält wie ein schöner Goldreif, zerplatzt wie eine Seifenblase, wo sie weit genug werden soll, ein Menschenschicksal, eine ganze Welt zu umspannen. Das seelische Material reicht da ganz offenbar nicht aus; alles wird unsäglich dünn und rissig. Und schliesslich birst es doch aller Enden. Sehen wir das am greifbar Äusserlichsten zuerst: am M e t r u m. Bodman will uns ein Stück italienische Renaissance geben; er wagt seinem Helden den gefeierten Namen Donatellos zu leihen; er meint es tief pathetisch; er will von höchst unalltäglichen Erlebnissen einer grossen Natur reden: deshalb soll seine Sprache von vornherein in unalltäglich festlichem Gleichmass schwingen, deshalb wählt er den Vers, den pathetisch schreitenden fünffüssigen Jambus. Und was er erhält, ist doch Prosa! Peinlich krasse, schwingungslose Prosa, in der hin und wieder schöne lyrische Details wie fremdartige Inseln schwimmen. Denn dieser Jambus ist in äusserlich mechanischer Weise den Reden der Bodmanschen Gestalten aufgezwängt, wie Ritter Götzens Rüstung einem Bäuerlein. Was aber das Metrum zum Rhythmus macht, was dem Vers zauberische Gewalt über unsern Sinn gibt, das ist einzig und allein: dass sein Takt den Sinn der Rede trägt; dass

seine Masse zwischen den Worten die innerlich geheissenen Beziehungen stiften; dass seine Betonungen zugleich die Akzente der Meinung tragen; dass musikalische Gewalt (stärker, feiner und tiefer, als begrifflich-grammatische Ordnung das vermag) uns den Sinn des Gesprochenen zuführt. In Bodmans Dialogen aber lebt der jambische Fünffüssler zumeist in erbitterter Feindschaft mit dem inhaltlich erforderten Sinn der Rede: wenn seine Jamben uns zwingen wollen, ‚seiner' und, Abschied' auf der zweiten Silbe zu betonen, wenn in der bekannten rhetorischen Frage ‚Nicht wahr?' das erste Wort vom Metrum den Ton erhält, so sind das einfach schlechte Verse im gewöhnlichen Sinn. (Der natürliche Wortakzent widerstrebt dem Versakzent). Komplizierter und tiefer aber ist der Fehler, wenn die jambische Zeile: „Darf ich Braut zu dir sagen?" das entschiedene Wort ‚Braut' metrisch unbetont zwischen die laut Sinn gar nicht in Frage stehenden ‚ich' und ‚zu' (!) stellt. Oder wenn an der Stelle:

Bedenk, ob eine andre, die kein
so festes Ziel hat, nicht mehr zu Euch passe . . .

der Sinn das ‚mehr', das Metrum aber in völlig sinnverkehrender Weise das ‚nicht' betont. Natürlich setzt sich in all diesen zahllosen Fällen die geistig geforderte Betonung gegen die sinnlich aufgezwungene schliesslich in unserm Gefühl durch; dabei aber zerreisst jedesmal der Rhythmus wieder, das Metrum wird Plage statt Genuss, und ein viel tieferes Gefühl von Prosa, von Mangel an Takt und Mass im Klang, stellt sich ein, als es die bloss ungebundene Rede je hätte erzeugen können. Bodman, der im lyrischen Gedicht oft wunderschön den Sinn der Worte in ihrem rhythmischen Klang zu fassen und zu erhöhen weiss, ist in seinem Dialog völlig unmusikalisch, schreibt eine alltagsgraue, funffüssig stolpernde Prosa.

Ein tiefer und entscheidender Mangel kommt hinzu. Bodman fühlt nicht, dass das schon im Metrum angedeutete und durch die stets geäusserten Hochgefühle seiner Personen ständig prätendierte Pathos seiner Handlung die sorglichste Auswahl der Sprachwendungen verlangt, dass dies Pathos den grössten Teil unsrer alltäglichen, ganz ausgeblassten, ganz gefühlentblössten Redewendungen unmöglich macht. Er lässt Bruneleschi zu Donatello sagen: „Du bist in einem Zustand, lieber Freund —!“ und er schreibt an tragisch entscheidender Stelle die Jambenzeile: „Ich tat es doch in allerbester Absicht.“ Hier glaubt er wahrscheinlich, leicht und natürlich zu sein, und ahnt nicht, dass es gerade die schwerste stilistische Kunst ist, den Schein des Leichten, Natürlichen sprachlich zu erzeugen, dass das real Leichte nur leer und nichtig wirkt. Bodman bekommt es aber auch fertig, eine ernstgemeinte Frau von einer ebenso ernstgemeinten: „So ist sie süss“ sagen zu lassen. Er lässt eine kindlich Liebende die entsetzliche Frauenzeitungsphrase: „Ob ich dir auch genügen kann?“ wiederholen, und eine dichtende Patrizierin in plattester Kaffeehausmanier jambisch sich äussern:

Mich überfällt manchmal die Angst, er könnte
sich eines Tages ausgegeben haben. . .

Bodman lässt den Donatello im fadesten Atelierjargon sagen: „Das ist nur eine von meinen grössern Figuren,‘, und er lässt ihn im höchsten Affekt rufen: „Mach keine solchen Blicke!“ Bodman weiss auch nicht, wie gefühlmordend die grammatikalisch korrekten Pronomina und Konjunktionen sind, und bringt ‚dasselbe‘ und ‚unbeschadet dieser‘ und ‚als solcher‘ mitten im tiefsten Jambenpathos. Und als ein Ausruf, ‚in grosser Angst und Wut gegen sich selbst‘ gerichtet, bietet uns der Dichter solche Zeilen:

Horch! horch! ich kann ihn nicht beglücken, bin
kein Weib, das einen Mann für dauernd
beglücken kann

Hier widerstreiten die konventionelle Prägung des Gedankens und die grammatische Korrektheit des Ausdrucks in geradezu grotesker Weise dem prätendierten Gefühl. Hinter diesem Grad sprachlicher Ohnmacht lauert die unfreiwillige Komik.

Wo der Sprache des Dichters so ganz die Kraft fehlt, durch die redenden Personen eigene und starke Gefühle zu suggerieren, da müssen alle Gestalten im Banalen und Kleinlichen stecken bleiben, da muss diese ganze Handlung des Künstlers, der zwischen der ‚geistig bedeutenden' und der ‚naiven' Frau schwankt und im Grunde doch nur seiner Kunst gehören darf, diese an sich schon wenig originelle aber natürlich jeder Vertiefung fähige Fabel, sentimental und schwächlich wirken. Nichts von dem Grossen und Tiefen, das dem Lyriker Bodman vorgeschwebt haben mag, ist zur dramatischen Gestalt verdichtet, nur hie und da blitzt aus einer wirklich gekonnten lyrischen Zeile Leben auf, nur selten offenbart ein sprachlich tieferer Klang, dass doch ein Dichter dieses Stück geschaffen hat.

DIE STUFE DES LITERARISCHEN TALENTES

Über die erste Stufe der dramatischen Unzulänglichkeit: Den Mangel eines einheitlichen suggestionsfähigen Sprachstils, der im Fall Bodman festzustellen war, erhebt sich in seinem neusten dramatischen Werk der Schriftsteller Ernst Hardt. Ernst Hardt ist kein Neuling auf dem Gebiet des Dramas; er begann zur Zeit des absterbenden Naturalismus und wurde vor fast zehn Jahren noch von der Freien Bühne mit einem Stück (‚Tote Zeit') im Stil des realistisch verstandenen Ibsen gespielt. Er geriet dann in die Wellen der neuromantischen Dramatik und edierte vor zwei Jahren eine ‚Ninon', von deren Stillosigkeit und innerer Hohlheit ich schon betrübten Bericht gegeben habe. An diesem Werklein gemessen, stellt Hardts neues Drama, Tantris der Narr' einen zweifellos grossen Fortschritt dar, freilich, wie es mir scheinen will, mehr einen Fortschritt des Geschmacks und des Fleisses als des eigentlich schöpferischen Könnens.*)

Hardt dramatisiert eine der ergreifendsten Episoden der Tristansage. Tristan der Ungetreue, der Gatte Isolde Weisshands, der doch von Sehnsucht nach seiner blonden Geliebten Verzehrte, kehrt als Narr zurück. Entstellt, verkleidet, weilt er an Markes Hof, gibt sein tiefstes, wehestes Gefühl in wilden giftigen Spässen vor König und Königin zu Gehör, und sie, Isolde die Blonde, erkennt ihn nicht. Hardt hat für seine frühritterliche Welt mit sehr viel mehr Talent als Bodman einen gehobenen, von pathetischen Bildern dunkel durchgefärbten Sprachstil gefunden, hat mit sehr viel mehr Geschmack und Sorgfalt als in seiner ‚Ninon' Entgleisungen in den banal-sentimentalen Gesell-

---

*) Ich lege Wert darauf festzustellen, dass diese Kritik am 9. Januar 1908, also 10 Monate bevor der Schillerpreis auf dies Drama fiel, wörtlich wie hier abgedruckt in der „Schaubühne" erschienen ist.

schaftsjargon unsrer Tage vermieden. Im nächsten Sinne des Wortes tritt auf dieser Stufe die dramatische Illusion schon ein. Hardts einheitlich gehobene Sprache weiss uns eine Weile fühlen zu lassen mit Gestalten, deren Tracht und Haltung, wie er allzu preziös sagt, „der starken, keuschen und verhüllten Art der Fürstenstatuen im Chor des Naumburger Doms“ entspricht. Nur dass diese Durchstilisierung doch mehr als gebildete Literatenarbeit denn als künstlerische Tat erscheint: Hardts Sprache ist bei jedem stärkern Schritt ganz von literarischen Vorbildern, von Hofmannsthal und Vollmoeller vor allen, geleitet. Vollmoeller erscheint mit seinem szenischen Balladenstil neben Hardt noch geradezu als lyrischer Autochthone. Ein paar wirklich schöne, über das grosse Buch dünn verstreute Zeilen ausgenommen, fliesst die Poesie dieses Tristandramas mit einer völlig erlernt scheinenden Leichtigkeit hin: das blutvolle Emporringen einer vom Erlebnis momentan erzeugten einmaleinzigen Form spricht nirgends aus diesen Worten. Diese Zartheiten sind erlernt und auch diese barock schwelgerischen Brünstigkeiten sind erlernt, die zuweilen die gewollte Keuschheit der Gestalten überfluten und (sehr anders als die schlichtadeligen Sinnlichkeiten des Epos) peinlich wirken, weil sie nicht von der dichterischen Situation, sondern von der literarischen Mode erzeugt scheinen. Im wesentlichen vermögen Hardts Worte nur zu sagen, was Hofmannsthals Worte schon gesagt haben: kein eigener Wille drängt in ihnen ans Licht. Und dieser Mangel eines grossgerichteten schöpferisch-eigenen Willens, dies blosse Getragensein vom Nachfühlen schon geformter Kunst nimmt auch dem ganzen Drama im letzten Sinne Kraft und Wert. Wohl wiegt die gewiss ehrlich und stark nachempfundene Macht der grossen Fabel uns in den einzelnen, geschickt geordneten Szenenbildern in ihre Stimmung ein: aber am Ende haben wir keinen neuen Eindruck, der bleibt. Wo ist

die besondere Lebensvision, das Weltgefühl, die ,Idee,' auf deren Ausdruck diese fünf Akte hinsteuern ? Erst im dritten Akt kommt Herr Tristan, und er geht im fünften — aber der Stoff könnte ebenso gut in einen einzigen Akt zusammengezogen, wie durch Aufnahme weiterer Züge der Sage über zehn Akte gestreckt sein. Es ist kein geistiges Ziel da, das Grenzen setzt, Schranken auferlegt; kein eigenes Erlebnis steht dahinter, das in dieser Tristansage um Ausdruck ringt. Was Hardt erfuhr und erfahren lassen kann, ist im Grunde nur die Erschütterung durch die Sage selbst, eine nachempfindende Ergriffenheit durch diese Fabel, die in so einziger Weise das Wesen einer bis zur Selbstvernichtung gespannten Liebe, einer den Träger zermalmenden Leidenschaft ausdrückt. Hardt arrangiert diese Fabel geschmackvoll und geschickt im Szenischen; aber was er mit allen Mitteln des Theaters bietet, ist schliesslich doch weniger, als was die Lektüre der Sage (in Bédiers köstlicher Nacherzählung etwa) uns unmittelbar gibt. Diese Theatralisierung bleibt Selbstzweck, Spiel, bleibt Kunst aus zweiter Hand, blass und gefällig. Es fehlt der Anhauch einer innern Notwendigkeit: es ist „de la litterature".

DIE STUFE DES ZUCHTLOSEN DICHTERTUMS

Auf der zweiten Stufe des dramatischen Unvermögens, auf der wir Ernst Hardt angenommen haben, erzeugt die Sprache wohl die Illusion für die direkt abgespiegelten Vorgänge, aber sie ist nicht eigenkräftig genug, durch diese Vorgänge hindurch die Seele eines Schöpfers leuchten zu lassen: sie entbehrt der Persönlichkeit. Eine Persönlichkeit — freilich nicht im harmonisch gerundeten Goetheschen Sinne des Wortes, aber doch im Sinne eines eigenartigen, mit besonders gefärbter Leidenschaft die Dinge angreifenden Temperaments: eine solche Persönlichkeit spricht schon auf der nächsten Stufe zu uns. Hier finden wir das neue Werk Herbert Eulenbergs, das, wie mir scheint, unter all seinen bisherigen Dramen das schönste und — vielleicht eben deswegen — das schlechteste ist.

‚Ulrich Fürst von Waldeck' ist in einem gewissen engen Sinne Eulenbergs reifstes Werk. Nicht dass seine Art hier in einer höheren aufgehoben wäre; sie hat nur ihren denkbar stärksten Ausdruck gefunden. Eulenbergs Kunst hat ja eigentlich nur ein Thema; den schlicht-erschöpfenden Titel hat er diesem Thema erst in seinem allerletzten (noch ungedruckten) Stück gegeben: ‚Der wilde Mann'*). Der wilde Mann, der vollblütig phantastische, überschwengliche Berserker, der Verächter der Ordnung und naive Feind der Gesellschaft, der allein ist Eulenbergs Held, fast überall, im ‚Dogenglück', wie in der ‚Leidenschaft', als Graf Walewski wie als Blaubart. Immer folgt Eulenberg mit ziemlich kritikloser Liebe seinem Zerschellen an der dummen Welt; immer verrät er seine tiefe Sympathie mit diesem Menschen, wirbt um Anteil für sein Schicksal, verrät so den innersten Hang seiner eigenen Persönlichkeit. Nie mit ergreifenderen Tönen als hier, in der Historie vom

*) Später ediert unter dem Titel „Der natürliche Vater".

Fürsten Ulrich, der ein Mensch auf Waldecks Thron sein will und, von Schranzentum und Hofkabale zur Verzweiflung gebracht, davongeht, um mit den Tieren des Waldes zu leben. Eulenbergs Dichtersprache hat nie tiefer bewegende Wendungen gefunden als an einigen Stellen dieses Stücks. Nicht wenig trägt wohl die genial glückliche Wahl des Kostüms zu diesem Gelingen bei: das Stück spielt ‚zu Mozarts Zeit', und aus dem französelnden Zeremoniell des Rokoko, der spielerisch weichen Eleganz und graziösen Sentimentalität, die den Grund der Zeitsprache tönt, hebt sich doppelt wirksam die blutige Pracht dieses Sturm- und Drangmenschen, dieses masslos Empfindsamen ab — dieses inbrünstig stammelnden Wilden, dieser einsamen Waldnatur auf dem Duodezthron ab. In der weichen Luft dieser luxuriösesten Kultur klingt jeder Schrei dieses Urmenschen schrill aus in tiefsten Erschütterungen. Auch sonst ist der Poet Eulenberg glücklicher als je; prachtvolle szenische Einfälle rüsten seine Sprache mit mächtig aufwühlenden Metaphern. Wenn Ulrich, während seine Frau im Nebenzimmer mit dem Tode ringt, die Fensterscheibe zertrommelt, dann die Laden schliessen und Nacht sein lässt:

Der Tag erlischt, weil der Monarch es will.
Mich dünkt, ich läs dies alles irgendwo.
Mein Herz hat dazu Kerzen angesteckt
Und brennt und tröpfelt ab. — Sorgt, dass es still bleibt!
Komm Hassenstein, du musst mit mir hineingehn.
Ich halte ihren Blick allein nicht aus —

Oder wenn der Wilde in Fellen und Lumpen aus dem Wald tritt, bei Abendleuchten, und durch sein wirres Hirn die Erinnerung an seine italienische Hofkapelle zieht:

Nun? wo bleibt heute die Musik? — Ihr Bäume
steht schweigsam da wie Schildwachen am Hof!
Langweil'ge Schranzen, wisst ihr nichts zu sagen,

Als dass ihr wachst und dunkle Nadeln habt!
Einst fuhr ich wie der Wind in euresgleichen,
Nun ward ich still wie ihr. — Sieh, was ist das?
(Einen toten Vogel vom Boden aufhebend)
Singst du nicht mehr, mein kleiner Masolino?

So wachsen seiner Sprache Wendungen von erschütternder Macht zu. Es ist überhaupt eine grössere Weichheit und Klarheit in seine Bilder gekommen; sein Vers hat oft tragende und malende Musik, die ihm früher fremd war. Ein ganz leiser und höchst heilsamer Einfluss der Hofmannsthalschen Schule auf diesen trotzigen Wilden ist hier zu merken. Eine vielfach reifere Kunst steht diesmal im Dienst des Eulenbergschen Themas und zwingt uns, Wut und Leid dieses Ulrich mitzufühlen, in vielen Augenblicken von unvergesslich trauriger Schönheit.

Und doch — schon in den letzten Akten wächst über die noch fortlaufende Reihe packender Einzelschönheiten ein Gefühl des Missbehagens auf, und am Schluss ist mir jeder Anteil an diesem Ulrich übertönt von einem stürmischen Protest meines ästhetischen Widerwillens gegen dies antidramatische Ganze. Etwas in mir steht auf und schreit wider die Sinnlosigkeit des Ganzen, wider die Bedeutungslosigkeit dieser schönen Mordgeschichte vom Fürsten, dem die Mutter das Weib ermordet, der in die Wälder läuft, wiederkommt, Mutter und Bruder ermordet und in den Wald zurückläuft. Warum? Damit wir die schöne, wahre, wilde Natur wider die verlogen konventionelle Sitte lieben lernen? Wie — ist eine herrschsüchtige Teufelin wie diese Fürstinmutter, die (unbegreiflicherweise übrigens!), statt den Sohn umzubringen, es vorzieht, ihn durch Vergiftung der Schwiegertochter zum Wahnsinn zu treiben, ist diese Kindesmörderin vielleicht typisch für die konventionelle ‚gute Gesellschaft'? Und ist dieser in Überreiztheit be-

leidigter Nerven tobende wilde Mann wirklich ein Träger der schönen, gesunden Natur? Es sind pathologische Fälle — Zufälle! Im Grunde ganz uninteressant. Fast reut uns die Fülle des Gefühls, das wir an soviel Sinnlosigkeit zu verschwenden verführt wurden. Wo sind die Menschen, deren ewiger Bruder Ulrich ist? Wo die Mächte, die immer wieder solchen Menschen verderblich werden? Um was fordert man meinen Anteil für all dies Leben? Es ist keine ‚I d e e' in diesem Drama.

Dies ist der Punkt, an dem sich Eulenberg und alle ihm Ähnlichen leidenschaftlich aufwerfen, um meine Kritik und jede ihr ähnliche theoretischer Voreingenommenheit, fühlloser Pedanterie zu beschuldigen. Zuerst ist euch, so sagen die Entrüsteten, eine Theorie vom Drama; damit sie auch zuletzt sei, muss alles Lebendige, was ihr entgegensteht, geopfert werden. Ich will beweisen, dass das nicht so ist, will beweisen, dass unsre Theorie nichts ist als nachträgliche begriffliche Ausdeutung u n m i t t e l b a r s t e r G e f ü h l s e r f a h r u n g e n. Aber vor den Beweis will ich ein Beispiel setzen, das vielleicht mehr lehrt, als ein Beweis vermag.

Durch einen Zufall konnte ich Augenzeuge werden, wie eine Frau dies Drama vom Fürsten Ulrich las. Eine Frau, die sich ihr Lebtag nicht mit ästhetischer Theorie abgegeben hat, und die überhaupt die Theorie weder will noch braucht. Ich sah, wie während der Lektüre der ersten Akte sich dieser Frau die Wangen färbten, wie ihre Augen glänzten und feucht wurden. Und ich sah, wie später ihre Blicke unruhig wurden, wie Finger und Lippen unwillig zuckten. Und als sie fertig war, flog das Buch auf den Tisch, sie durchmass in hellem Zorn das Zimmer und stiess in unwillkürlichster Art derbe Worte tiefatmender Entrüstung aus. In dieser Entrüstung lag noch ein Kompliment an den Dichter; die Erwartungen musste er doch recht hoch gespannt haben, deren Enttäuschung zu so leiden-

chaftlichen Äusserungen hinriss. Aber war diese aus unnittelbarster Impression so drastisch aufgestiegene Enttäuschung nun auch ein Produkt kritischer Voreingenommenheit, hochmütiger Dogmatik? War das nicht vielleicht die Abwehr einer gesunden Natur, die gern mit jeder Art des künstlerisch abgeformten Lebens fühlt, die sich aber sträubt, in dieser monumentalen, höchste Bedeutung ansprechenden Form des Dramas ein krass absonderliches Schicksal dargestellt zu sehen, das ewig nichts Allgemeinsames bedeuten kann, und das in seiner belanglosen Einzelheit schliesslich in einen beleidigenden Kontrast tritt zu der betontesten aller Formen, die es sich anmasst. Was als lyrisches Gedicht packt, kann als Drama verletzen, einfach weil es zu — unbedeutend ist!

Der wilde Mann ist nämlich keine irgendwie bedeutende Figur in der Menschheit. Dies nicht erfassen zu können, ist das eigentliche Unglück der Eulenbergschen Dramatik. Für Eulenberg ist (und darin teilt er den populären Geschmack der gründlichsten Nietzsche-Missdeuter) sein Wilder so ziemlich der Übermensch oder jedenfalls doch der ‚bessere' Mensch. Nun haben es die Wilden bekanntlich ziemlich leicht, die im moralischen Sinne bessern Menschen zu sein; der edle Kanadier, der nicht mit Menschen lebt noch leben will, braucht natürlich weder zu lügen noch zu betrügen noch Kompromisse zu machen. Dass er aber dessalb auch der ‚höhere' Mensch in irgendeinem Sinne sei: wer teilt diese sentimentalische Meinung vier Menschenalter nach Rousseau eigentlich noch? Niemand so wenig wie Nietzsche. Aber doch wohl Eulenberg. Denn er bemüht sich, uns zu weisen, dass seine vollblütig zügellosen Berserker eigentlich auch die wahrhaften Träger der Bildung, der Schönheit, der Kultur sind. Sie allein haben echte, geistige und künstlerische Interessen — bei Eulenberg. Darin aber liegt zweifellos eine sentimentalische Verfälschung der

Natur. Wohl muss man Chaos in sich haben, um einen Stern zu gebären: Chaos aber ist an sich kein Stern, ist sogar das äusserste Gegenteil eines kosmischen Gebildes. Gewiss ist es uns Kulturmenschen gut, an die heilige Grundkraft des Chaos erinnert zu werden, gewiss wollen wir uns vom Dichter gern zu Mitfühlen und Mitleiden mit solch einem Chaotiker leiten lassen. Aber man soll uns nicht einreden, dass diese Wilden zugleich die wahren Kosmiker sind; sie, die Kulturfeinde, die eigentlichen Kulturträger! Dass dieser rasende Ulrich zugleich feinsinniger Musikfreund ist, macht mir höchstens sein Rasen als Hysterie, als bloss kranke Kultur verdächtig — und dann wäre er nicht einmal Chaos, dann bedeutete er absolut gar nichts im Haushalt der Natur! Männer, die Eulenbergs Berserkerideal wirklich erfüllen, dürften heute sich am ehesten unter ostelbischen Junkern und russischen Bojaren finden — aber das ist garnicht die Gesellschaft, die Eulenberg passt*). Er möchte einen Kannibalen, der zugleich wahrer Christ ist, einen wilden Stier, der Mozart spielt! Dergleichen kennt die gesunde Natur nicht (Krankheitsfälle mögen ein äusserlich ähnliches Bild zeigen) und der Glaube an solche Phänomene macht Eulenbergs kindliche Sentimentalität, seine unintelligente Wirrnis aus. Die wirklich bedeutenden, die eigentlichen Kulturträger, sind immer das äusserste Gegenteil vom ‚wilden Mann' gewesen: von Plato zu Lionardo, von Luther zu Lessing, von Kant zu Goethe. Die wilde Empörung, das Abstreifen toter, lästiger Konventionen ist ein erstes Kapitel in der Jugendgeschichte dieser Männer, eine Vorbereitung zum Eigentlichen, eine selbst-

---

*) Wie solch ein ostelbischer Berserker, obendrein wirklich einer mit Kultur-Einschlag, sich in einem kosmischen Gefühl, einem reifen Geiste spiegelt, kann man heute studieren in Moritz Heimanns Komödie „Joachim von Brand" (s. S. 313). Wobei das Entscheidende schon darin liegt, dass es eben eine Komödie ist.

verständliche Voraussetzung. Ihr kulturelles Werk aber ist nicht gezeugt durch Wildheit, sondern durch Bändigung, nicht durch Entfesselung, sondern durch Ordnung, nicht durch Weltflucht und Menschenhass, sondern durch Menschenduldsamkeit und Weltbezwingung. In der Kulturwelt, in der wir leben, und aus der doch auch Eulenberg nicht so recht heraus möchte, haben die grossen Wilden keine andere Aufgabe, als unser Gefühl für die dunkeln Wurzeln alles Lebens aufzufrischen und hernach von den ordnenden Mächten gebogen oder gebrochen zu werden. Eulenberg aber bringt seinen Walewski, Blaubart und Ulrich nicht nur Mitgefühl, sondern leidenschaftliche Parteinahme entgegen: recht sollen sie haben, und deshalb ist, was ihnen entgegensteht, nicht als eine weise zielende Macht, eine planvoll bauende Notwendigkeit gesehen. Eine Welt von Feiglingen, Dummköpfen und Schurken bildet die total nichtige, wesenlose Gegnerschaft der Eulenburgschen Chaotiker; ihr Untergang ist deshalb höchst beklagenswert, höchst traurig und — ganz untragisch, ganz sinnlos! Wenn im ‚Fürsten Ulrich' der Erbprinz von Kassel seinem Waldmensch gewordenen Jugendfreund zuruft, dass es für einen Fürstenspross doch andere Möglichkeiten gebe, als seine gekränkte Kraft im Wald unter Tieren zu vertoben, da hofft man einen Augenblick, dass es Licht werden könne in Ulrich-Eulenbergs Welt. Wirklich kehrt der Waldmensch zurück; aber nur, um Mutter und Bruder zu morden, sein Land (in seiner konsequenten Chaotik sogar ein sehr hübscher Zug!) auswürfeln zu lassen und dann in den Wald zurückzulaufen. Nein, dieser Kassel ist für Eulenburg doch nur ein kleinlich beschränkter Philister, der die edle Seele dieses Wilden nicht fasst. Eulenberg bleibt sentimental, und Ulrich behält recht, ganz recht. Kein einziger wirklicher Wert ist auf der Gegenseite, und Ulrich, der allein Gerechte, erfüllt das ganze Drama allein mit der Glut seiner wilden

Leiden. Ein stürmischer und doch ganz auf einem Punkt kreisender Monolog, das Toben eines Einsamen ins Nichts hinaus, eine ergreifende und in ihrer prahlenden Fülle zuletzt doch leere, hohl überbauschte — Lyrik.

Da sind wir wieder auf dem Boden des ästhetisch Erweislichen. Alles bisher Vorgebrachte dürfte man nämlich als Sache des ethischen Geschmacks, als ästhetisch irrelevanten Weltanschauungsstreit aus der kunstrichterlichen Diskussion weisen, wenn, ja wenn nicht gerade in der dramatischen Form jenes gleichgewichtige ordnungsvolle Sein der Welt Gestalt geworden wäre; wenn nicht die reine Erfüllung gerade dieser Form gebunden wäre an die Fähigkeit, in das grosse, notwendige Ringen der Kräfte hineinzulauschen, das Zwiegespräch der ewig aufbegehrenden mit der ewig eindämmenden, ausgleichenden Macht zu vernehmen. Im Kleinsten wie im Grössten dialogisch zu sein, ist die Aufgabe. Eulenberg hört nur die eine, die Empörer-Stimme; seine Sprache ist deshalb nur im engsten Kreise dramatisch-epigrammatisch. Sie hat die hitzige Schärfe des Kämpfers; aber die Hiebe gehen in die Luft. Im grossen Gange des Dialogs fehlt der Widerschlag, die Gegenrede. So bleibt's ein lyrischer Monolog, der erst packt, dann ermüdet und schliesslich in seiner anmasslichen Endlosigkeit abstösst. All diese Eulenbergschen Menschen könnten ebensogut über einen Stein stolpern und sich das Genick brechen, statt sich an steindummen und gemeinen Menschen totzuärgern. Es wird nirgends Achtung erzwungen oder auch nur gefordert vor der Kraft, der sie erliegen. Glauben wir Eulenberg, so sind es edle Pechvögel; glauben wir ihm nicht, so sind es bedauerliche Kranke. In keinem Fall sind es tragische Helden. In keinem Fall tut sich uns jenes erschütternde Schauspiel der Unvereinbarkeiten auf, die sich ewig suchen müssen, um Leben zu zeugen. In keinem

Fall sehen wir uns in die Tiefe gewiesen, in der unser aller Schlacht geschlagen, unser eigenstes Schicksal verhandelt wird. Um dieser fehlenden Möglichkeit zu innerstem Mitfühlen — und um keiner vorgefassten Theorie willen — wehren wir uns, die Eulenbergsche Dramatik als wahrhaft tragische Dichtung anzuerkennen, urteilen wir, dass hier nur eine dritte, durch sprachliche Illusionskraft und persönlichen Reiz erhöhte und doch in ihrer lyrischen Subjektivität gar gipfelferne Stufe dramatischer Kunst sei.

DIE STUFE DES ÜBERZÜCHTETEN DICHTERTUMS

Unsre dramatischen Wilden, die ihre lyrische Leidenschaft monologisch kreisen lassen, pflegen sich gegen die Kritik, die den Mangel einer Idee oder (was in diesem ästhetischen Zusammenhang dasselbe ist) einer d r a m a t i s c h e n bipolaren Bewegtheit in ihren Produkten feststellt, zu panzern mit dem Namen — Shakespeare. Diese Verteidigung ist von einer leicht begreiflichen, aber doch kaum verzeihlichen Kurzsichtigkeit. Gewiss, weil nichts in Shakespeares Welt fehlt, so fehlt auch der Wilde nicht; der Sturm chaotischen Berserkertums darf auch durch seine Felder rasen. Aber stets ist es ein Gewittersturm, des Sinn es ist, zu lösen und zu befruchten — nie ein selbstgenügsames, vom Geschmack eines Feuerwerkers genossenes Schauspiel. Muss man den Dichter, der zuletzt den Prospero erschuf, den Herrn des weisen Masses, den ganz versittlichten Menschen, der Kinder, Schurken und Tiere zur Kultur heraufzwingt, muss man den Dichter, der Abschied nahm in einem ‚Sturm', der ganz zur Musik, zu Mass und Rhythmus abtönt — muss man diesen Dichter wirklich erst in Schutz nehmen vor dem Lob der Unverständigen, die aus dem grössten Bildner des kosmischen Gleichgewichts sich einen rasenden Ajax herauslesen möchten?! Ist es nicht noch der schlichtesten Einsicht deutlich, dass der Reiz des Entfesselten bei Shakespeare letzten Endes stets darin ruht, dass noch höhere Kräfte der Bindung wachgerufen werden? Ist Macbeth ein überwältigendes Drama, weil der Held so mächtig tobt, oder weil der Blick aufgetan wird in einen Weltzusammenhang, den unendlich grössere Mächte leiten; Mächte, vor denen die stärkste Einzelkraft nichts ist, Mächte, die dem Berserker in der Reinheit des jungen Malcolm, der männlichen Fassung Macduffs, der Greisenweisheit des alten

Siward die ordnende Gegenkraft geben, Mächte, vor denen der wilde Macbeth zerschellen — muss! Nein, Macbeth ist nicht das bejammerte Opfer seiner für diese dumme Menschenwelt zu grossen Naturkraft: er ist in mitfühlender Ruhe gestaltet als der Empörer, der in seiner Vereinzelung dem Geist des ganzen erliegen muss und soll; er ist deshalb der Held eines wahren Dramas, einer Tragödie*).

Dies Wesen der Shakespeareschen Dramatik, das fern jeder sentimentalischen Parteinahme allseitig einfühlende Sachlichkeit ist, hat besser als Eulenberg ein jüngerer Shakespeareverehrer begriffen: Emil Ludwig hat sein neustes Drama mit einer für manchen Geschmack nicht eben delikaten Koketterie „Dedicated to Mr. W. S. and his friend.“ Der junge Dichter hat es freilich nötig, dieses Schauspiel ‚Die Borgia‘ dem W. Shakespeare zu widmen: der tote Engländer trägt mehr als die halbe Verantwortung für dies Kunstgebilde. Diese ‚Borgia‘ sind, es kurz zu sagen, die völligste, in ihrer Art aber auch voll-

---

*) Den Lesern meiner dramaturgischen Studien möchte ich bei dieser Gelegenheit einmal sagen, warum ich mich (den Theorien von Paul Ernst und Lublinski zum Trotz) durchaus nicht jener Terminologie anschliessen kann, die zwischen Drama und Tragödie Wesensunterschiede macht. Nach jener Theorie selber nämlich ist das Drama nichts als eine unvolkommene Tragödie, die Tragödie nichts als ein wirklich konsequentes Drama. Es scheint mir aber methodologisch ganz unstatthaft, aus misslungenen Produkten eine ästhetische Spezies zu machen; Theorie kann und soll stets nur mit idealen, in sich vollendeten Bildungen arbeiten. Minderwertige Tragödien „Dramen“ zu nennen, scheint mir sinnlos. Das folgerichtig durchgestaltete Drama ist die höchste — weil einzige! — Form seiner Art, und diese Form tritt (je nach der Stimmung, in der sie der Dichter ergreift) als Komödie oder als Tragödie hervor. Für die durchaus inferiore Schicht theatralischer Arbeiten, in der die (tragisch oder komisch gefärbte) dialogische Wirkung des Dramas gar nicht ernsthaft erstrebt ist, in der nur mit den Formelementen der dramatischen Konvention Unterhaltungsspiele arrangiert werden, wollen wir uns doch mit dem Wort „Theaterstück“ begnügen.

endetste Shakespeare-Kopie, die ich kenne. Es gehört schon etwas dazu, die Rüstung dieses Riesen so gut und sicher zu tragen; es steckt ein Können darin, so lächerlich getreu nachahmen zu können, von Aktbau und Szenenarrangement bis zum Wortestechen und zu den Reimversen am Ende des Auftritts: jede Zeile Shakespeare. Und es ist auch schon einiges mehr als das blosse Kleid, was Ludwig dem Vorbilde abnahm; er hat den Rhythmus seines Gehens und Schreitens belauscht, er bildet seine Szenen mit der scheinbar sorglos abbrechenden, aber sicher fortführenden, extraktgleich Wesentlichstes zusammendrängenden Wucht des Briten; führt das ganze ungeheure Kampfspiel voller Kriege und Intrigen, Verträge und Morde mit soviel Ruhe, so gleichmässiger lyrischer Erwärmung, so gleichgemessenem Anteil, so sachlicher Kraft durch, dass jede Seite von Leben leuchtet und weht, wie nur in einem Shakespeareschen Königsdrama. Diese klare Objektivität wird nach einer bestimmten Seite hin von allerhöchstem Wert: zum ersten Mal in all den zahllosen ‚Renaissancedramen' der Neuzeit scheint mir der Ton getroffen, in der die Sprache jener Zeit wirklich geschwungen haben mag. Alle andern (auch die besten: Schnitzler, Thomas Mann) gaben das freistarke Leben jener Zeit in der sentimentalen Spiegelung ihres Bewusstseins. Ihre Renaissancemenschen trieben einen rhetorischen Aufwand von planvoller Immoralität und Lebenskraft, der in schlimmern Fällen das Pathos einer braven, durch ‚Zarathustra'-Lektüre verrenkten Schulmeisterseele war. Ludwig gibt im Spiegel Shakespearescher Objektivität zum ersten Mal ein Bild dieser Menschen, das mir lebensmöglich und historisch echt erscheint: Menschen, die bei ihren starken Taten durchaus keines philosophischen Aufschwunges bedürfen, überhaupt nicht das Bewusstsein von Ausserordentlichem haben; Menschen, die kriegen und betrügen, morden und lieben mit der ruhigen Selbstver-

ständlichkeit spielender Kinder; Menschen, die in ihrem gott- und sittenlosen Wandel sich mit dem skrupellos instinktsichern Eigennutz eines Raubtiers bewegen, pantherhaft leicht und graziös. Die Mörderanmut Cesare Borgias, die naivschlaue Gotteskrämerei Alexanders, die kindlich hemmungslose Sinnlichkeit der Lucrezia: das alles ist meines Bedünkens noch nie so klar und leicht, so ‚tanzend' sicher dargestellt worden.

Wenn trotzdem nur eine literarische Kostbarkeit, keine grosse Dichtung, keine Angelegenheit aller Menschen entstand, so liegt das daran, dass ein sicherer Blick wohl die Tracht, ein feinfühliges Talent wohl die Bewegungen der Riesen ablernen konnte — aber unerlernt, weil unerlernbar blieb des Riesen Kraft: die ungeheure geistige Energie, mit der dies gleichgewichtige Spiel hundertfach verschlungener Lebenskräfte zusammengeschweisst wird als Chiffre für einen letzten Sinn, zum Sockel geballt wird für das Standbild eines einzig grossen Schicksals, in dem sich das tieffste Weltgefühl, der besonderste Lebensblick, die eigentliche Schaffensnotwendigkeit des Dichters darstellt. Dieser konzentrierende und auswählende Wille, diese aus dem Leben ins Leben langende Leidenschaft fehlt Ludwigs glänzender Historie. Die Überfülle seiner viel verstrickten Tatsächlichkeiten vermag uns in der vortrefflichen Ausarbeitung wohl Schritt für Schritt zu fesseln. Aber das Ganze lässt uns am Ende gleichgültig kalt, weil aus diesem gliederreichen Spiel sich kein Plan heraushebt, aus diesem bunten Chor kein eigener Wille spricht, weil aus all diesem Leben sich nicht das Erlebnis, die Welterfahrung meldet, die den Dichter zu seinem Stoff geführt hätte und uns zum Stoff führen könnte. Cesare Borgias Schicksal wird mir in Ludwigs Buch wohl reizvoller erzählt, aber nicht menschlich wichtiger, nicht symbolhafter gemacht als im Geschichtsbuch.

So bleibt dies ausgezeichnete Machwerk als Ganzes doch nur ein Spiel, eine Fingerübung. Als dramatische Etüde über Shakespeare verdient es jedes Lob. Als Dichtung, die von Mensch zu Mensch Werte geben soll, ist es kaum etwas. Wäre fast nichts, wenn nicht Einzelheiten voll lyrischen Reizes den noch jenseits Shakespeares kräftigen, zu eigenem Gefühl und eigenem Wort kräftigen Poeten verrieten. Die ganz eigenartige nervöse Eindringlichkeit einiger sprachlicher Bilder, einiger szenischer Phantasien sichert dieser dreihundertseitigen Historie doch ihren Platz hoch über dem Niveau eines Hardt, zu dessen Literatentum (noch unterhalb des so persönlichen Eulenberg) der etüdenhafte Charakter des Ganzen sonst wieder zurückzuführen schiene. Aber in Ludwigs Produktion steckt tatsächlich eine mit besonderem Weltgefühl begabte Persönlichkeit. Auch wer seine vier frühern von geistiger Leidenschaft bewegten Dramen nicht kennt, wird an mancher flammenden Einzelheit dieses höchst merkwürdigen Borgia-Schauspiels spüren, dass hier ein Dichter seinen persönlichen Willen bewusst ausgeschaltet hat, um unverwirrt durch Empfindungsstösse den gleichmässigen Takt des dramatischen Handgriffs zu über. Von dieser hohen Stufe des immer noch Unzulänglichen führt ein letzter Schritt zur Höhe dramatischer Kunst: der Dichter muss den Mut haben, seinen persönlichen Willen zur Welt in dramatischen Stoff zu senken, aber er muss zugleich die Kraft haben, ihn durch die dramatische Form zum völligen Gleichmass des Bildes zu bändigen.

„GENIE“

Von Emil Ludwig ist in diesem Jahre noch vor den „Borgia“ eine andere Bühnendichtung erschienen, deren Betrachtung sich hier anschliessen mag, weil sie mir geeignet scheint, noch ein paar Lichter auf den Weg der jungen Generation zu werfen. Ihre besten Talente, ihre gefährlichsten Schwächen blitzen hell aus dem „Spiegel von Shalott“.

*

Wie sich Verdienst und Glück verketten — — —“ Wenige Dinge erscheinen mir so töricht wie jener Einwand, den die Missgunst so oft der notgedrungenen Anerkennung einer künstlerischen Wirkung anhängt: „Aber das macht nur, dass er das Glück hatte — — diese Stimme zu haben — diese ungewöhnlichen körperlichen Mittel zu besitzen — diesen Stoff zu finden —“. So spricht die Torheit des Philistertums, das nicht verehren will, das deshalb nur das ihm Mögliche, das zu Erarbeitende als verdienstlich anerkennt und vergisst, dass das eigentlich Künstlerische, göttlich Unmessbare jeder Kunst eine Glücksgabe ist, die stets nur dem Begnadeten und immer ohne alles Verdienst, zukommt. Dies Glücksgut nennt der Künstler, sofern er nur etwas Fühlbares mit ihm wirkte, mit Fug sein stolzestes Eigentum, das ihn mehr als alles Erarbeitbare auszeichnet. Dies Glück ist nichts als die Inkarnation dessen, was wir ‚Genie‘ nennen: ein ‚Glücksfall‘, wie Auge und Hand eines Malers zu besitzen, ist es, als Schauspieler einen wundervoll ausdrucksfähigen Körper zu haben; ein solcher Glücksfall ist es, als Dichter einen bedeutenden ‚Stoff‘ zu finden. Denn so gewiss die spezifische Kraft des Dichters, seine besondere Genialität, die ihn vom Maler und Musiker scheidet, nur in der Fähigkeit besteht, Worte wirksam zu fügen, Sprachkünstler zu sein, so gewiss hat doch auch

die poetische Produktion einen allgemein künstlerischen Unterbau, ein Stadium, in dem das Leben erst ergriffen, in einer bestimmten Anschauung, einem Ausschnitt, einer kondensierenden Form, einem Symbol festgehalten wird. Schon in diesem Urzustand ist die Wahl des rechten Künstlers wohl bestimmt durch den Instinkt für die Möglichkeiten der ihm zu Gebote stehenden Mittel; aber das Werkzeug, das er ansetzt, ist noch nicht Farbe, Ton oder Wort, es ist die erste innerste Lebensschau: Phantasie. Und was auf diesem gemeinsamen Mutterboden aller Kunst wächst, ist deshalb noch nicht Gestalt — nicht Bild, nicht Musik, nicht Gedicht — es ist eine Vision, eine Idee, ein Stoff. In dieser Stofffindung aber kann, so ganz ihre Wirksamkeit an die schliessliche Gestaltung in einem Kunstmittel gebunden ist, doch schon eine grosse ‚Tat' stecken. Der Dichter ‚findet' ja keinen Stoff wie man einen Groschen findet — zum ‚Stoff' wird er erst dadurch, das eine indifferente Geschichte, Fabel, Tradition in der Atmosphäre des poetischen Ingeniums plötzlich symbolhaft zu glühen anfängt, bedeutend wird. Hier kann und muss sich schon jenes ‚Glück' verraten, das Zeichen und Wesen des Genies ist. Es war ein höchst geniales Glück, dass Goethe die Kapazität und Schwerkraft des Faustst offes empfand; es war eine sehr glückhafte Genialität, als Kleist die Sage der Amazone Penthesilea packte, um seinem Erlebnis vom Liebeskampf den denkbar sinnlichsten Ausdruck zu geben; es scheint mir auch ein höchst genialer Glücksgriff, wenn Hofmannsthal sich wieder die alte Sage der racheerwartenden Agamemnonstochter ersah, um einer leidenschaftlich erlebten Sehnsucht nach Tat Form zu geben. Es war ein Glück, dass diese Dichter in rechter Stunde diese Stoffe fanden — es war ihr Genie. Genie ist Glück.

•

Dies Glück und dies Genie hat Emil Ludwig bewiesen. Er hat eine Fabel gefunden und festgehalten, die in einzig schöner und vollkommener Weise ein Erlebnis ausdrückt, das die Gegenwart mehr als frühere Zeiten bewegt, und um dessen Formung unsre Dichter sich schon viel bemüht haben. Es ist der vielfach als unüberbrückbar empfundene Gegensatz zwischen anschauendem und tätigem Leben, das Verhängnis, das auch den Künstler zum blossen Zuschauer zu machen, ihn von jeder wirklichen Teilnahme am Welttreiben auszuschliessen scheint. Hugo von Hofmannsthal hat unermüdlich, in immer neuen Wendungen, dies Wesen des Künstlertums auszusprechen versucht. Aber auch ihm ist kein Gleichnis gekommen, so überaus glücklich, wie es Ludwig fand in der Sage vom ‚Spiegel von Shalott'. Es ist eine alte britische Sage. In Ludwigs Versen lautet sie so:

„Ein Eiland irgendwo
schwimmt in der Themse.
Viel Farne grünen da
und Schilf umsummt den Turm.

Oben im runden Gemache,
dem offnen Fenster abgewandt,
vor einem Spiegel sitzt gebannt
und blickt und webt und spinnt und blickt
die Fraue von Shalott.

Jung ist ihr Leib. Doch sprach der Fluch:
Dein Leben lang in den Spiegel schaue,
und webe, was du erschauest, Fraue,
im Spiegel von Shalott.
Wende dich nicht nach Strasse noch Strom,
wende zum Fenster nicht dein Gesicht,
fahre den Strom und die Strasse nicht,
blicke nach keinem Himmel noch Held,
schaue die Menschen, schaue die Welt
im Spiegel von Shalott."

Ludwig zeigt uns die alles schauende, alles bildende und nichts berührende, nichts angreifende Weberin in ihrem Turm, im Bann ihrer Arbeit. Eine Dienerin sitzt neben ihr, aus einem Buche soll sie ihr von den Taten der Ritter lesen; aber sie blickt viel aus dem Fenster mit den begierigen Augen einer Voll-Lebendigen. Die Fraue sieht alles in ihrem Spiegel nur als farbigen Vorwurf des Gewebes,

Die Fraue von Shalott (in den Spiegel blickend und webend):

Nun gleitet eine Barke in den Spiegel.
Am Bug ein Jüngling — himmelblau sein Kleid . . .

Die Dienerin: Ein Knabe ist's noch! Ein Knabe! —

Die Fraue: Nun nahet langsam sich der ganze Nachen . . .

(Immer mit Pausen. Im Weben)

Zwei weisse Mädchen auf der grünen Bank . . .
dahinter wohl zwei Burschen . . . sie berühren
mit etwas Buntem jener Mädchen Hälse . . .

Die Dienerin: Pfauenfedern! Pfauenfedern!

Die Fraue: Ein Neues! Rasch es halten, weben . . .
doch ist es schwer — so viele Farben — o —

Die Dienerin eilt hinab, sich in die Reihn der Lebendigen zu mischen; die Weberin bleibt vor ihrem Spiegel bei ihrem Werk —:

„— — — Warum denn Fluch?
Sitz ich nicht gerne hier und schau und webe? —
. . . Doch ständ ich auf — was denn geschähe mir?
— — — — — — — — — — — — — —

(Sie webt)

. . . Brauner Bettler,
der schleppt sich mühsam seine Strasse hin —

ich möchte dir was geben, doch ich kann nicht.
Vorbei . . .

(Sie ruht und sinnt wieder; leiser)

Nur manchmal, wenn sie sich zum Fenster lehnt,
die Arme breitet — alles Blaue draussen
umspannt und fasst — wie diesen Käuel ich fasse —
da — wünscht ich wohl — den Spiegel — etwas
— grösser."

Aber es kommt das Gesicht, das grösser ist als ihr Spiegel; der Augenblick, wo sie nicht mehr weben kann. Über Fluss und Strasse dringt in ihren Turm Lanzelot, der weissgerüstete Ritter, der Strahlende, Fleckenlose, der Herr aller Taten. Ihm sind seine Siege zuviel, seine Taten leer: er will das gereinigte ordnende Abbild des Spiegels schauen. Er dringt herein. Die Frau wendet sich zum Fenster — der Ritter zum Spiegel.

Lanzelot: O Welt —
Die Frau: O Erde —
Lanzelot: Starbst du?
Die Frau: Bin ich — tot?
Lanzelot: Wardst du — vollkommen?
Die Frau: Bist du mir — erstorben?
Lanzelot: Wardst du — zu nichte?
Die Frau: Blühst du vor mir auf?
Lanzelot: Wo ist des Fassbaren unfasslich Abbild?
Die Frau: Wo ist des Fasslichen unfassbar Sein?
Lanzelot: Eint mir der Spiegel — was sich mir zerstörte?
Die Frau: Entbreitet sich — was sich bis heut geeint?

Aber im Spiegel, in dem die Frau die tausend Gesichter ihrer Gewebe sah, findet der Ritter nur sich selbst: sein gepanzertes Ich schaut ihn an. Ihm zeigt auch der Spiegel

nichts Fremdes. Er begreift, wie ganz allein die Welt der Tat sein Reich ist, und er heilt an diesem Begreifen. Er will die Frau hinüberreissen in seine Welt, er bricht ihr vom Fenster einen blühenden Rosenzweig — aber zag streichelt sie die Blüten:

„Ihr duftet auch? Den Duft kann ich nicht weben.' Sie ist in ihrem Verhängnis. Sie hat kein anderes Mittel für die Welt als ihre Kunst. Nun sie den Bann gebrochen — zerbricht der Bann sie. In dieser ungewohnten Helle, dieser Bläue löst sie sich auf. Ihr Spiegel zerspringt. Und sie zerbricht mit ihm. Die Frau von Shalott stirbt.

Dies Gedicht gibt mit der rhythmisch steigenden, farbenstarken Kraft seiner Worte ein höchst sinnliches, fühlbares und somit vollendet künstlerisches Bild von jener vita contemplativa, die durch eine unerfüllbare Sehnsucht ins Tatenreich hinüber Macht und Untergang empfängt. Dies schöne, mit glückhafter Genialität gefundene Sinnbild, das erst monologisch und dann in zweistimmigem Kanon komponiert ist, findet sich nun — als zweiter Akt in der Mitte eines Dramas. Und damit ist Glück und Verdienst des jungen Autors zu Ende.



Denn zunächst verbindet die beiden umgebenden Akte mit der Spiegeldichtung keine innere Notwendigkeit. In beiden Teilen ist zwar Lanzelot Held, Lanzelot, der einen innern Zwiespalt, eine Unzufriedenheit mit seinem glänzenden Tatenleben überwinden soll. Aber in jenen Akten ist Lanzelot nur tätig als Dritter jenes berühmten Liebesspiels mit Ginevra und ihrem Gatten, König Artus. Wie Ludwig (offenbar stark unter Dehmelschen Einflüssen) dieses Spieles Inhalt und Sinn darstellen wollte, ist durchaus nicht klar herausgekommen. Aber soviel steht fest, dass von dieser Handlung kein sinnlich sicherer Zusammenhang,

sondern nur ein ideeller Gewaltschritt zum Turm von Shalott führt. Der noch im Liebesglück unzufriedene Lanzelot hört von jenem Spiegel singen, begreift plötzlich (weil für Ludwig der Spiegel die Welt der Anschauung ist!), dass dieser Spiegel ihm Klarheit bringen werde, und stürzt davon — um im dritten Akt geheilt und zufrieden zu erscheinen. So in einen psychologischen Zusammenhang gestellt, wirkt der an sich geniale zweite Akt als plumpe Allegorie. Er bedeutet ein Erlebnis, stellt aber keins dar (denn ein Blick in den Zauberspiegel ist wohl eine poetische, aber noch keine dramatische Handlung!), und sein theatralischer Wert ist nicht grösser, als ob uns der letzte Akt mitteilte, der Held habe in der Pause seit dem ersten Akt mit erfreulich negativem Erfolg Schopenhauer gelesen. Obendrein ist zwar allenfalls von der Idee, nicht aber vom künstlerisch einzig Belangvollen, von der sinnlichen Darstellung aus zu verstehen, was diese ganze metaphysische Kur Lanzelots für Einfluss auf König Artus und die Regelung des Dreiecks im dritten Akt hat. Nach beiden Seiten steht die Spiegeldichtung unverbunden da, nicht aufgenommen in die Atmosphäre dramatischen Lebens. Dies war auch im Grunde unmöglich. Das schöne Bild der webenden Frau und des vom Blick in den Spiegel genesenden Ritters ist gewiss höchst dichterisch, gibt aber in seiner ganz märchenhaften Irrealität durchaus nicht das psychologische Minimum her, das zur Führung einer dramatischen Handlung nötig ist, und verweigert in seiner malerischen Ruhe ebenso sehr die Aktion, die die Szene verlangt, weil sie von Bewegungen lebt. Dies Gedicht durfte in seiner lyrisch-epischen Form vielleicht durch dialogische Mittel bereichert, niemals aber zu einem eigentlich dramatischen Gefüge gestempelt werden. Die erste Einsicht in das Wesen seiner Kunstformen musste dem jungen Dichter sagen, dass sich diesem Stoff das Drama verbietet. Um jenen

genial gefundenen Schatz zu einem runden Kunstwerk zu prägen, hätte neben dem eigentlich dichterischen, sprachkünstlerischen Vermögen diese wegweisende Einsicht in die Möglichkeit der Formen wirksam werden müssen. Jedes Meisterwerk setzt einen hohen Grad von (bewusster oder unbewusster) ästhetischer Klarheit, von Kunsttechnischer Einsicht voraus. Genie ist auch Erkenntnis.

*

Es kommt hinzu, dass jener erste und dritte Akt — auch abgesehen von ihrer dramatischen Zersprengtheit — gründlich missraten sind. Hier liegt nun der Grund im letzten Kern des Dichterischen: in Ludwigs Sprachbehandlung. Ludwig ist ein Dichter, kein Zweifel. Er weiss die Worte zu setzen, dass die konkretesten Dinge einen seltsamen Schimmer geistiger Weite erhalten, dass die kältesten Abstrakta uns wie sinnfälliges Leben fühlbar werden. Er weiss den Klang und Rhythmus zu finden, in deren Luft die alltäglichsten Worte unsere Nerven festlich erzittern machen. Er ist ein Lyriker. Ein starker Sinn für szenische Bilder, theatralische Kadenzen scheint ihn auch zur Bühne zu berufen. Er hat sogar schon Menschenschicksale voll bedeutender Bewegung zum Ausdruck seiner Leidenschaft gefunden. Er will mehr als das persönliche Augenblickserlebnis darstellen, will Erfahrungen von weiterm Umfang geben, will nicht im engen Sinne ‚Lyriker', will Dramatiker sein. Aber noch nie hat er für seine Sprache die eigentlich dramatische Tonart gefunden. Er ist sprachtechnisch Impressionist: er will die flüchtigste Schwingung des Augenblicks, die ganze nervös vorbeijagende Stimmung der Sekunde in jeder Replik geben. Dies aber kann Grundton des Lyrikers sein, der eben den Moment darstellt. Dem Epiker wie dem Dramatiker gibt dies Verfahren nicht mehr,

als eine gelegentliche Nuance: ein bewusst verwendetes Mittel, nicht das Lebenselement eines ganzen Werkes kann es für ihn sein. Denn es ist schwankender Grund — und ein Drama muss ruhen; ruhen in einem klar gerichteten Willen des Dichters zur Welt. Alle Worte des Dialogs müssen von einer einzigen grossen gleichmässigen Leidenschaftlichkeit entzündet sein, die hinter dem Ganzen des Werkes steht; kein einzelner Moment darf die Sprache des Dichters zu nervöser Explosion entzünden. Von solchem Grundpathos ist Goethes ‚Iphigenie' und selbst Kleists ‚Penthesilea' erwärmt: es sichert vibrierenden Schwung bei völligster Klarheit und gleichmass der Wortfügung. Bei Ludwig aber lodert in jedem Moment eine besondere Ekstase auf, ein nervöser Taumel, der mit seiner irritierenden Hast uns immerfort festhält, nie geradaus schauen lässt. Man sehe, wie in der Sucht, die volle Hast und Erregung des Augenblicks zu geben, die Sprache jede dramatisch-psychologische Klarheit verliert: Lanzelot hat auf dem Turnier unerkannt gesiegt; er erzählt der Königin, wie er träumend heimgeritten sei:

Genovera: . . . Doch seid erhitzt?
Lanzelot: Zuletzt — jagt' ich Euch zu!
Genovera: Doch auch verschweigend und zu zeitig kehrend, liesst dem Geraune über uns Ihr Raum.
Lanzelot (hell): Es sei! Geraune! Wer? Die Zähne auf!
Genovera: O! Gut! — Erzählet nun!

Diese nervöse Hast, die immerfort Worte verschluckt und Worte verschränkt, zersetzt den ganzen Dialog. War sie schon dem schönern zweiten Akt gefährlich, so zerfrisst sie die beiden umrahmenden ganz, so dass als greifbares Gut nur ein paar schöne Lyrika zurückbleiben, der Sinn des Ganzen aber unklar und unfasslich wird. Dieser pointillistische Stil macht das Verständnis jedes Satzes so schwer,

zwingt uns so jeden Stein der Strasse ins Auge zu fassen, dass der Blick für den ganzen Weg nie frei wird. Ludwig ist als Sprachkünstler noch viel zu sehr Lyriker, um die feste gleiche Bahn eines Dramas zu bauen; zu leidenschaftlich wirft er sich in jeden Moment, zu wenig Distanz hält er zu Menschen und Situationen. Den überschauenden, echt dramatischen Standpunkt, den zu erwählen er wohl Lust und Talent und Ehrgeiz hat, er hält ihn in seiner Sprache nicht fest. Er hat nicht die Überlegenheit, nach Wahl jedem Augenblick von der Leidenschaft seines Planes mitzuteilen; jeder Moment entzündet eine Leidenschaft in ihm. Deshalb ist er nervös — alle grossen Dramatiker von Shakespeare bis Ibsen sind an der Oberfläche eisig ruhig. Er hält sich vielleicht für einen lyrischen Dramatiker — aber ein „lyrischer Dramatiker“ ist nichts Gesünderes als hitziges Eis und weicher Stahl. Die artistisch heftige Gebärde, mit der er in den „Borgia“ alles Persönliche zurückschiebt um den völlig unbewegten, den Shakespeare zu s p i e l e n, ist auch nur eine raffinierte Maske lyrischer, Subjektivität und zeigt ebenso wie die Tonart des ‚Untergang‘, des ‚Napoleon‘, des ‚Spiegel von Shalott‘, dass es dem Dichter an Überblick, an Ruhe, an Geduld den eigenen, so gross ergriffenen Stoffen gegenüber fehlt. Denn auch G e d u l d i s t G e n i e.



Ludwigs Sprache zeigt noch ein anderes Gebrechen: oft bis zum Preziösen stilisiert, wird sie unvermittelt salopp und alltäglich. Wie hässlich steht in der kostbaren zitierten Stelle die Wendung: „Ich möchte dir was geben“! Solche ernüchternden Plattheiten auszurotten, wäre bei einem Menschen von Ludwigs Begabung und Geschmack einfach eine Sache des Fleisses. — Etwas andres gehört ins gleiche Gebiet: das ganze Stück ist übersät mit keltischen Ritter-

namen und meist völlig unverständlichen Anspielungen auf alle möglichen Abenteuer und Anekdoten der Artussage. Man spürt förmlich die Hast, mit der sich der Autor für seinen Plan den Stoff anlas, Züge, die ihm sinnbildlich bedeutend erschienen, aufs Papier warf, um sie dann, gleichsam noch warm, dem entstehenden Drama einzufügen. Durch die Kürze und Hast, mit der er sie anführt, wähnt er wahrscheinlich die Aufmerksamkeit des Lesers bloss für den symbolischen Gehalt zu erzwingen. Er erreicht völlig das Gegenteil! Jeder Mensch hat den Instinkt, erst die Sache selbst verstehen zu wollen, ehe er sich auf ihren Hintersinn einlässt. So zerbricht man sich über den eigentlichen Inhalt dieser hingetupften, fremdartigen Abenteuer den Kopf — und kommt nicht dazu, an ihre Bedeutung zu denken. Nur was uns als Tatsächlichkeit bekannt und vertraut ist, ergreift uns, wenn es plötzlich höhern Sinn offenbart. Nur allen Gemeines kann Symbol werden. Diese Rittergeschichten hätten ganz anders vorbereitet und klargestellt werden müssen, um, an rechter Stelle erwähnt, uns etwas Bedeutendes zu sein. So geht uns alles wüst durcheinander und Galehaut und Ydier, die Abenteurer von Ascalon und von Galore, werden für uns nur Quellen der Verwirrung und hindern uns, die äussern und innern Vorgänge zu verfolgen. Hier fehlt wiederum Geduld, und die Arbeit, die nötig ist, um einem schönen Plan eine schöne Vollendung zu geben. Möge sie ein Dichter, der so viele guten Gaben hat, noch erwerben. Denn freilich auch dies ist wahr: Genie ist Fleiss.

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1908

DAS GEISTIGE BAND

Der Weg zum ‚Drama' (oder zu dem „zweistimmig gesetzten Sprachkunstwerk") führt meines Bedünkens in drei Stationen empor: zuerst muss das Wort wirken, dass wir aus dem Alltag in die Sphäre gehobenen Fühlens aufsteigen (die sprachkünstlerische Wirkung, die auch der Lyrik vertraut ist) — hernach müssen die suggestionsstarken Wortgefüge von einer lebengefüllten Phantasie geordnet werden, dass die Illusion eines nachfühlbaren Lebensvorganges entsteht (wie die Sprachkunst dies auch noch im Epos vollbringt) — zu dritt aber müssen im Drama durch die innere Macht der zweistimmigen Form, des Dialogs alle Worte und alle Vorgänge sich im Rhythmus eines grossen Zweiklangs ordnen, zu fühlbarem Abbild des grossen Dualismus, auf dessen Entspannung und Abspannung die Welt steht. Diese dritte Qualität eignet keiner andern Form der Dichtung: sie ist die eigentlich dramatische, auf jenen andern als die höchste errichtet.

In dieser letzten Auffassung berührt sich meine Meinung mit dem Urteil jener Männer, für die sich seit einiger Zeit die Bezeichnung ‚Neu-Klassiker' bilden zu wollen scheint. Diese quasi ethische Qualität des Dramas, das Aufleuchten der Welt durch die Reibung zweier gleich grosser, gleich unausweichlich zielgerichteter Willenskräfte ist freilich für Paul Ernst und seine Freunde nicht das höchste, sondern das grundlegende und beinah das einzige Kriterium des dramatischen Kunstwerks. Und so entspringt dicht neben meiner Bejahung mein Widerspruch gegen diese klugen, ernsthaften und grosszügigen Theoretiker und Dichter. „Die Wurzel erst! und dann der Zweig!" heisst der herrliche Trinkspruch des Königs Kandaules. Diese Männer aber scheinen mir in ihrem Kult der dramatischen ‚Konstruktion', in ihrer Alleinbetonung des spezifisch dualistischen Wesens des Dramas den Zweig vor der Wurzel zu

ehren; und indem sie (unter Nichtachtung der Gefühls- und Illusions-Erweckung durch das Wort) nur die geistige Teilnahme für die Entfaltung ihrer Antithese suchen, scheinen sie mir stets in Gefahr, das Gebiet der Kunst zu verlassen. Das Drama droht unter ihren Händen ein leidenschaftlich vorgetragenes Philosophem zu werden; somit aber bliebe es ganz eine Angelegenheit dieser Wirklichkeitswelt oder der Wissenschaftswelt der Begriffe, und bliebe, wie bedeutsam auch dort, jedenfalls doch ausgeschlossen vom entwirklichten Reich des S p i e l s , wo das Leben nicht begriffen, aber tiefer erfühlt, wo es nicht durch Erläuterung, sondern durch Traum durchsichtiger wird. Das nur in Dialektischen ruhende Drama wäre jenseits der Sprachkunst. Die bisherigen Versuche dieser Neu-Klassiker scheitern denn auch alle daran, dass Bemühungen um dichterische Illusion von der schonungslos vordrängenden Dialektik zerstört wurden, dass die künstlerisch real gemeinten Szenen und der in ganz idealer Deutlichkeit geführte Geisterstreit keine wirksame Stileinheit ergaben. Otto Ludwigs Gebot, der tiefsten Absicht den Schein völliger Absichtslosigkeit zu einen, ward nicht befolgt und nicht verneint — es ward nur beständig verletzt.

Jetzt aber hat der Führer dieser Richtung zum ersten Mal ein Werk geschaffen, in dem Otto Ludwigs Rat mit klarer Ausdrücklichkeit missachtet wird, in dem keine realistische Illusion mehr angestrebt wird, und das deshalb ein nahezu stilreines und (wenn meines Bedünkens auch gefährliches, so doch) höchst imposantes Produkt ist. In P a u l E r n s t s ‚C a n o s s a' ist der Kampf zwischen Heinrich und Gregor mit geradezu unheimlicher Abstraktionskraft als Dialog zweier Weltauffassungen dargestellt. Gregor, der Bauernsohn, eine Knechtsnatur, die dienen und arbeiten muss, aber riesenhaft genug ist, sich Gott zum Herrn und die Gerechtigkeit auf Erden zum Arbeitsziel zu setzen.

Er dient seinem Gott, schafft für sein Ziel mit allen Mitteln, auch mit Mord und Verrat, denn er ist stark genug, in jedem Augenblick seinen Willen als göttliches Gebot zu empfinden, wenn er auch zu beengt ist, um ihn sich anders als dienend vorzustellen. So erschafft er die dienenden Vergewaltiger der Welt zu Gott, die ehelosen entweltlichten Priester, ein riesenhafter Gottes-Knecht, ein wahrhaft eiserner Mann. Der Schöpfer des modernen Klerus und all seiner Knechtsmacht. Und ihm entgegen Heinrich, im goldnen Glanz angeborenen Kaisertums, ‚befreit im eignen Dasein glänzend', die Adelsnatur, der alles zu Glück und Genuss wird, der alles Unrecht und Ungemach nur Mittel vollerer Entfaltung wird und aus dessen freiem Sein Gott, ohne Suchen und Gebet herrlich hervorblüht. Sie messen sich: Gregor in steten Krämpfen des überspannten Willens durch Missgeschick und Verbrechen, neues Unsal und neue Schuld vorwärts wankend, zielzu, mühselig und beladen — Heinrich aufrecht, strahlend, sündenlos frevelnd, und jede feindliche Fügung überlächelnd. Und Heinrich siegt, indem er, mit unwiderlegbarer Lüge ‚bereuend', ein Büsser nach Canossa geht; da muss der Papst sein Machtmittel zerbrechen, muss den Bann lösen — muss, weil er als Priester keinem Menschen den höchsten Dienst weigern darf. Die Seele seines Werkes zu retten, muss er den Leib, die Macht opfern; die Unfreiheit, durch die er herrschte, unterjocht ihn; mit bösem Lächeln fängt ihn der Kaiserliche, der keine Pflicht, keinen Dienst hat ausser gegen sich selbst, in der eigenen Schlinge. So wird Canossa der Triumph Heinrichs. Auch der gewaltigste der Knechte, der Knecht Gottes, kann nicht bestehen wider den wirklichen Herrscher von Gottes Gnaden. Und in allen Krämpfen seines Mitleids erschuf der gekrönte Bauernsohn nur Mord und Greuel: der geborene Kaiser kann wahrhaft gütig sein, kann auch — jetzt vom Schicksal reingebrannt — beglücken.

Dieser Konflikt gelangt nun zum Ausdruck in der Weise, dass Gregor und Heinrich nichts von der charakteristischen, halb unbewussten, triebgetragenen Art genialer Menschen haben, sondern mit aller wachen Bewusstheit, allem begrifflichen Darlegungsraffinement des Denkers Paul Ernst gerüstet sind, und dass sie (die unbeirrbaren stolzen Instinktmenschen!) von ihrem innern Zustand in jedem Augenblick beredt Rechenschaft legen. Mit derselben Starrheit sind alle Nebenpersonen zum Ausdruck der Ihnen inkarnierten Idee stilisiert: Berta, die echte Kaiserin — Mathilde, die fromme Frau, als Gefährtin des Papstes — Priscus, der Priester — Cencius, der Ritter — ‚ein Bauer', alle leben sie nur durch ihr Verhältnis zur Zentralidee, alle sind sie durchsichtig wie Glas und sprechen ihre Seele restlos heraus — nicht eine Menschenseele, die etwas bedeutet, sondern eine seelische Bedeutung, die durch eine Menschenmaske markiert ist. Wir sind ganz im Reich des Typischen, des nur Bedeutsamen. An sich, als Realitäten sind diese Menschen und diese Vorgänge fast nirgends mehr vorstellbar. Die einzelnen Ereignisse werden, kaum notdürftig vorbereitet, jäh hingestellt, wo der Gang der Idee ihres Antriebs bedarf. Die Menschen stellen sich zuweilen mit der ungenierten Manier der alten Allegorienspiele vor: sie kommen und gehen rein zweckmässig und ohne illusionierende Motive wie Marionetten am Draht. Der Ort ist nahezu neutral: im vierten Akt, zum Beispiel, kommt auf einen Punkt des Schlachtfeldes nacheinander der verwundete Rudolf von Schwaben, ein Einsiedler, Heinrich auf der Flucht; und dieser führt (auf der Flucht!) dann nacheinander Gespräche mit seiner Geliebten, mit einem Priester, mit dem päpstlichen Gesandten und mit seinem Sohn. Es ist also Ernst gemacht mit der Beseitigung der realistischen Illusion — und sie wäre auch nicht zu halten angesichts dieser Schlussszene,

wo der Kaiser lügt. indem er sagt, er lüge nie und werde, vom Bann gelöst, alsbald den Papst zu vernichten trachten, und der Papst darauf in lautem Für und Wider vor allem Volk die Möglichkeiten seiner Lage erörtert und schliesslich der letztgefundenen Einsicht gemäss den Bann löst! Eine Szene, gegen welche die hier einmal als Beispiel ideologischer Abstraktion erwähnte Hebbelsche Skizze Peter contra Alexis noch im Shakespeareschen Fleische blühend ist.

Und doch eine mächtige, ergreifende Szene! Und doch auch im ganzen ein starkes, bewegendes Werk, nicht nur ein fesselndes Philosophem, nicht nur ein stilistisches Kuriosum. Ein Dichtwerk! Denn obschon Ernst die zweite Station des dramatischen Weges wollend übersprang, er hat zum Glück an der ersten teil, er ist ein Dichter, und wenn er es verschmäht, einen wirklichen Lebensausschnitt, realsuggestive Menschen und Situationen zu erfühlen und zu erschaffen — er erlebt zum mindesten mit blutvoller Inbrunst, mit sinnlichster Kraft seine Idee und vermag so in jedem Augenblick den typischen Sprechern seines Willens eine elementare Wortgewalt zu leihen. Diese eiskalt stilisierten, scharf und steif umrissenen Formen sind durchströmt von wilder, glühender Lyrik. Im Rhythmus ganz kurzer, klarer, einfacher Sätze dahinjagend, in weitgespannten biblisch festen Bildern gedichtet, in stahlscharfen Antithesen zerspellt — so rollt Ernstens Sprache, ganz reif und eigen geworden, durch das Stück, und deshalb (nur deshalb!) erschüttert uns Gregors Willenskrampf und Heinrichs Herrlichkeit mit künstlerischen Schauern. Nicht als ob wir lebender Menschen Wesen nachfühlten, aber lyrische Entladungen des Dichters Ernst greifen aus dieser dialogischen Form heraus nach unserer Seele. Dieser dialektische Konstrukteur ist zwar kein dramatischer Dichter — aber ein Dichter!

Kein dramatischer Dichter. Der Weg zum Drama führt nicht über dies Canossa der Illusion. Denn Ernstens Werk ist ja immer noch nicht ganz konsequent, ganz stilrein — kann es nicht sein, um seines historischen Stoffes Willen. (Ich ziele damit natürlich nicht auf seine Verstösse gegen den geschichtlichen Sachverhalt; dass er Rudolf von Schwaben vor Canossa sterben und Gregor unmittelbar von Canossa ins Exil ziehen lässt, erachte ich ebensowenig als ‚Fehler', wie ich es als ästhetisches Verdienst empfinde, dass Ernstens Auffassung von Canossa als von einem politischen Triumph Heinrichs wahrscheinlich die historisch richtige ist.) Die historischen Namen und Tatsachen aber verleiten uns immer wieder, unsern Sinn auf psychologische Realität einzustellen, so dass für Ernstens Typik stets ein neuer Widerstand zu überwinden ist; die Historie zwingt ferner der Handlung noch mancherlei Details auf, die ins Gewebe der Idee schlecht hineinpassen und doch für den letzten Schein eines äussern Vorgangs nicht entbehrlich sind. Und schliesslich und vor allem: unsre geschichtliche Phantasie wehrt sich dagegen, ihre farbig mannigfaltigen Bilder von dieser Zeit gegen Ernsts kaltlinige Kartons einzutauschen. Als Hintergrund für seine geisterfahlen Gestalten kann Ernst kein farbiges Milieu gebrauchen; jede vergangene Zeit und vollends die gegenwärtige wehrt sich gegen diese völlige Entfärbung. Ernst könnte die völlige Stileinheit also nur durch eine phantastische Zeit, eine irreale Welt erreichen, eine Welt, die nicht unsre Menschenwelt ist, wo statt leiblicher Wesen seine bewusst gewordenen Willenskräfte agieren. In solcher phantastisch-allegorischen Welt könnte Ernsts lyrische Kraft wohl eine ganz stilreine und packende Dichtung schaffen — im Stile von Shelleys ‚Entfesseltem Prometheus' etwa, wenn auch mit stärkerer Bewegung der Gegensätze.

Aber wären wir mit diesem lyrisch gehobenen Gedanken-

ausdruck, mit diesem bedeutungsvollen Maskenspiel nicht ganz ausserhalb dessen, was wir irgendwie noch als Drama empfinden? Ist uns nicht der Kern dramatischen Erlebens: ein Lebensausschnitt, so gross gesehen und angefasst, so klar im Zweiklang geworden, dass er als Symbol der Lebensmächte wirkt? Und führt nicht Ernstens Weg klar und scharf zu jenem völlig andern, das wir eine Allegorie nennen — einen Gedankenausdruck, der sich vom Leben allerlei Sprachzeichen willkürlich zusammenborgt. Und ist dies nicht im tiefsten Sinne reaktionär? rückwerfend auf lang verlassene halbkünstlerische Embryonalzustände des modernen Dramas? Die starke Dichtung ‚Canossa' weist diesen Weg. Es sollte für einen künstlerisch interessierten Theaterleiter eine lockende Aufgabe sein, einmal in holzschnitthaft steifer Szene und rein rhetorischer Schauspielkunst die kalte Leidenschaft dieses fremdartigen Werkes zu entfesseln und zu prüfen, wie weit solche Halballegorie heut von den Brettern zu wirken vermag.

Dies sollte geschehen — denn obschon uns hier, wie billig, das dramaturgische Problem vor allem beschäftigte, der Leser wird aus meiner Beschreibung herausgehört haben, dass dies Werk nicht nur theatralisch Merkwürdiges und dichterisch Starkes, sondern eben deshalb auch menschlich Grosses enthält, dass eine Persönlichkeit aus diesem Geisterkampf spricht, die das besitzt, was heute das Allerseltenste ist: geistige Leidenschaft, reine Kraft zu Zorn und Liebe in Dingen der Weltansicht, religiöse Kraft. Deshalb schon sollte diesem besondern Werk die Resonanz der Bühne zuteil werden. Ich bin gewiss, dass dies ‚Canossa' vom Weg zum Drama abführt. Aber dieser Dichter schreitet so aufrecht, sicher und stark dahin, dass auch die, die ihn auf Irrwegen glauben, ihn nur mit ehrfurchtsvoll gezogenem Hut vorüberlassen dürfen.

DER LYRISCHE ANTEIL

Die drei Elemente, deren das Drama als die höchstentwickelte Form der Poesie zu seiner vollendeten Entfaltung bedarf, werden alle in jedem dramatischen Gedicht, das uns irgendwie zu interessieren vermag, in irgendeinem Grade vorhanden sein müssen. Aber in dem jüngern, einer fernen Vollendung erst zureifenden Talent werden diese Elemente sich oft so ungleich mischen, dass die Art seiner Begabung vielleicht am klarsten zu charakterisieren sein wird, wenn man feststellt, ob das Lyrisch-Gefühlsmässige oder das Episch-Phantastische oder das Dramatisch-Dialektische den ursprünglichsten Bestandteil seiner sprachkünstlerischen Kraft bildet. Solche Unterschiede sind unter den wirklich hoffnungsvollen Produktionen des letzten Jahres in der Tat zu finden.

Mit dem Lyriker wollen wir anfangen. Er scheint mir die tiefste Hoffnung: denn aus einem Dichter kann alles werden — auch ein Dramatiker! Er besitzt die heilige Flamme, die alles zu schmelzen vermag, er hat das grosse Werkzeug — wie wenig fehlt, und das Schicksal trägt seinem geistigen Besitz die hohen Stoffe zu, deren er etwa noch ermangelt. Andre werden ewig auf ungehobnen Schätzen des Geistes hocken, vor ungeschmolzenen, ungeprägten Goldbarren der Phantasie hilflos stehen. Das erste ist, dass man ein Dichter sei. Nun, solch einen Dichter begrüsse ich mit der ganzen frommen Dankbarkeit, die dieser seltensten und erquickendsten Himmelsgabe gebührt, in Wilhelm Schmidtbonn, dem Dichter des ‚Grafen von Gleichen'. Er besitzt die erste und letzte Gabe des Poeten: er vermag Gefühle Wort werden zu lassen. Sein ist die lyrische Kraft, die jeder einzelnen Zeile dieses im ganzen noch höchst anfechtbaren Werkes Leben leiht und unantastbaren Wert gibt. Lyrische Kraft

— aber wohlgemerkt: eine Lyrik dramatischen Geblüts! Wilhelm Schmidtbonn ist mir gerade deshalb die vielleicht reichste und reinste Hoffnung unsers dramatischen Nachwuchses, weil er die elementare lyrische Dichtergabe niemals braucht wie ein ‚Lyriker' im engen Sinne des Wortes. Er bricht nie aus dem Sprachkreis seiner Personen aus, um sein Gefühl von der stehenden Situation in unmittelbarem Gedicht zu entladen: sein Gefühl gilt ganz allein dem Leben der Person, und ihren Atemzug, das Zittern ihres Bluts, das Beben ihrer Seele fühlbar zu machen, dahin allein ringt seine lyrische Kraft. Der Unterschied, auf den ich ziele, wird vielleicht am klarsten, wenn man einen Moment sich die dramatische Verskunst Hofmannsthals und seiner Nachfolger (und wer unter deutschen Versdramatikern des letzten Jahrzehnts wäre nicht in seinem sprachlichen Gefolge?) vergegenwärtigt. Im Hofmannsthalschen Drama ist tatsächlich Lyrik oft wie ein schöner Fremdkörper — wenn nicht gar die ganze dramatische Form nur wie eine Schnur wirkt, an der lyrische Gedichte aufgereiht sind. Ein berauschender Reichtum erlesenster Bilder sucht hier jedes Gefühl bis zum Grund zu schöpfen und eine üppig quellende weiche Wortmusik will uns — über Gestalt und Handlung hinweg — in ihren Bann ziehen. Dies ist die reine (dramaturgisch: unreine) Lyrik. Daneben erscheint Schmidtbonns Sprache karg, sehnig, rauh. Wohl beweist er sein Dichtertum in der Sinnlichkeit seiner Sprache, setzt für alles begreiflich Abgeblasste das konkrete Beispiel und erzeugt so den ununterbrochenen Strom nachfühlbarer Vorstellungen. Aber eigentliche Bilder, gefühlverstärkende Beispielhäufungen, vertiefende Strudel im Sprachstrom sind selten bei ihm. Seine Bilder bleiben unbelastet hell und schöpfen nur aus dem, was einfachlebenden Menschen nah liegt: Stein und Licht, Regen und Wind, Erde und Gras.

„Ich sag ein Ding
so einfach wie der Baum im Winkel da,
so einfach wie das Himmelsblau, der Sand
mir unterm Schuh, der Riemen um den Rock,
die Augen seh'n es, also ist es da."

Ihr Kleid und ihr Haus, ihr Feld und ihr Wetter, das begrenzt die Metaphorik dieser Menschen: ihre Bilder greifen nie in Erlesenheiten hinaus, die in Wahrheit nur ihrem Dichter offenstehen könnten. So steht nah und dicht ihre Lebensluft um sie — aus ihren Worten herausgesprochen; so leben sie. Und Schmidtbonns Rhythmus geht durch ihre Worte in rauher Kraft wie ein Gebirgsbach durchs Geröll. Jedem unverweichlichten Ohr ist die Musik dieser Verse spürbar, aber es ist nicht das sinnumnebelnde süsse Singen Hofmannsthalscher Jambik. Einen ganz eigenen Vers hat sich der Dichter von ‚Mutter Landstrasse' mit seinem neuen Drama geschaffen. Der fünffüssige Jambus ist mit höchster Freiheit behandelt; ein vorzeitiges Abbrechen ist so wenig gescheut, wie ein gelegentlicher trochäischer Zwischenklang. Diese Freiheit wirkt nie als Willkür, weil ein tiefes musikalisches Gefühl die Linie des Klanges nie abbrechen lässt. Dabei trifft das Ende der Schmidtbonnschen Jambenzeile sehr häufig mit der inhaltlichen Cäsur nicht zusammen; die Woge des geistig geforderten Inhalts reisst über den nur dumpf fühlbaren metrischen Einschnitt jedesmal hinweg; wie ein Katarakt von Fels zu Fels wirft sich in rhythmischem Dröhnen diese Sprache aus einer Verszeile in die nächste. So entsteht freilich nicht der weich einlullende Zaubergesang Hofmannsthals. Aber es kommt eine Melodie herauf, unruhvoll stossend und doch taktgebannt: so spüren wir in erregter Stunde in unserm Halse den Blutschlag, so geht unser Atem, wenn wir von verhängnisvoll grossem Ding sprechen müssen. Es ist die Melodie des dramatisch er-

regten Menschen, die Schmidtbonn hier wiedergefunden hat; kein Sang aufs Leben, das singende Leben selbst ist es — das metrische Gebilde scheint nicht wie ein Zwang, den des Dichters schwelgendes Gefühl über die Worte der Gestalten einsetzt, sondern wie die natürliche Steigerung, der nur leicht gehobene Rhythmus einer tieferfühlten Menschensprache. Es ist charakteristisch, wie unmerkbar und leicht diese freie Jambik mit einer gehobenen Prosa wechseln kann; oft ist zwischen den Vers- und den Prosapartien im ‚Graf von Gleichen' nur der Unterschied der Schreibart. Aber dies ist nichts weniger als ein Vorwurf, denn durch das Vers- wie Prosa-Geschriebene geht pochend der gleiche Rhythmus einer harten, schamvoll trotzigen und immer wieder vom anbrausenden Gefühl überwältigten Seele.

„Mich ruft der Wind, bald bläst er frei um mich / von allen Seiten. Gefangner Mann war ich / und bin es bald nicht mehr!"

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Oft hing ich am Gitter, oft sang ein Vogel draussen, oft rief ich in die Luft hinaus, was ich im Herzen nicht halten konnte."

Die erste Stelle ist als Vers gesetzt, die zweite als Prosa — das ist fast Willkür; aber willkürlos hält beide Gebilde eine Melodie gefangen. Die Melodie, in der des Dichters Einfühlung eine ringende Menschenseele singen hörte und die er nun aus seinen Wortordnungen herausklingen lässt. So ist die Lyrik eines Dramatikers. Diesen pulsenden Vers gefunden zu haben, scheint mir die dramaturgische Tat dieses Stücks, das höchst verheissungsvolle für seinen Dichter.

Jenseits davon ist der ‚Graf von Gleichen' ein wunderschönes schlechtes Stück. Man muss es lieben, denn überall spricht eine Menschenseele ganz unliteratürlich, ganz aus

ihrer Natur heraus zu uns; ein Dichter. Wie er im einzelnen Sprachgebild, mit einem stark sinnlichen Sonderzug statt des kahlen Begriffs, stets das treibende Grundgefühl anschwingen zu lassen weiss, so findet er auch im weitern Kreise wieder und wieder wunderschöne szenische Verbildlichungen seelischer Zustände. Von der Zwiesprache des gefangenen Grafen mit den Steinen seines Kerkers bis zum Verkündungsruf der Gräfin in die Messe hinein und bis zum zaghaften Verstummen des Liebeslieds im Munde der singenden Mägde. Aber das Bild des ganzen Vorgangs hat Schmidtbonn nicht mit gleicher Intensität gefasst. Wollte er in steil balladeskem Stil alles Motivieren der Grundstimmung überlassen und nur Überschwang und Sturz eines nach Leben Überhungerten fühlen machen, so konnte der zweite Akt mit seiner Anspinnung des psychologisch fundierten Kampfes beider Frauen fehlen. (Und die Masslosigkeit des zwölf Jahre begrabenen Grafen hätte sich dafür weiter und wilder, nicht nur im Begehr nach eben zwei Frauen, zeigen müssen.) War aber wirklich eine psychologische Entwicklung gemeint, so durfte nicht nach dem zweiten Akte ein dritter fehlen, der das eigentliche Scheitern, die Unmöglichkeit des am Ende des zweiten Aktes doch ertrotzten Versuchs zu dreieinigem Eheleben zeigte. Im jetzigen dritten Akt wird diese Unmöglichkeit nur kahl versichert und dann die allzu simple Mordkonsequenz gezogen. So ist zwischen einem balladesken Stimmungswerk und einem psychologischen Schauspiel eine unsichere Mitte gehalten, weil die Phantasie des Dichters das Bild des Vorgangs nicht in einem festen Grad von Wirklichkeitsnähe fixieren, so eine Stileinheit schaffen konnte. Und ebenso ist bei Schmidtbonn das eigentlich dramatische Element, die dialogische Kraft bis jetzt erst im Detail stark und klar. Wenn er die beiden Frauen gegenüberstellt, so ist es wundervoll, wie gleichtief er uns mit beiden fühlen lässt, wie er auf jede von leiden-

schaftlicher Persönlichkeit und empörtem Pathos geschwellte Rede der Gräfin dem Türkenmädchen eine Antwort gibt ganz aus stillen Naturtiefen heraus, ganz kinderschlicht und unwiderleglich. Aber den Zweiklang dieses ganzen Dramas hat er nicht rein vernommen. War es das Thema: die Unmöglichkeit zu zeigen, dass ein zwölf Jahre Ausgeschiedener den rechten Takt des Lebens wiederfände? War der Tod wirklich (wie es im schönen Vorspiel scheint) des Grafen Partner, der sich sein Recht holt, sich nicht um sein Verfallenes bringen lässt? Dann durfte Frau Notburg nur eine Trägerin des geordneten Lebens sein, in das der Graf nicht zurückfindet, eine wie andre mehr. Jetzt steht sie als die Hauptspielerin einer erotischen Tragödie im Vordergrund gross gegen den Grafen — ja, sie nimmt das Hauptinteresse von seinem Schicksal weg, lässt seinen Pakt mit dem Tod wie bloss rhetorischen Auftakt erscheinen. Es erweisst sich, dass für Schmidtbonn im Ergreifen dieser Fabel doch mehr das dramatisch-lyrische Bedürfnis herrschte: die Seele eines in gewisser Art gestimmten Menschen nachfühlend redend zu machen — als die spezifisch dramatisch-dialektische Begier an diesem zufälligen Stoff ein allumfassendes Gefühl von Welt und Weltgesetz zu entfalten. Deshalb lässt den Dichter Schmidtbonn seine starke Sprachkunst gerade an gewissen prononciertesten Stellen des Dramas in Stich; die Momente der Katastrophe, grosse prinzipielle Entladungen, klingen relativ hohl und uninteressant.

Schmidtbonns wunderschönes Stück ist nicht gross, nicht vollendet, weil sein Gefühl noch ganz am Einzelwesen, am Sonderschicksal haftet, nicht durch das individuelle Leben hindurchgreift ‚zur ganzen Welt'. Nur ein so gerichteter Wille kann einem Stoff alles Zufällige nehmen und ihn durch dramatischen Dialog zu bedeutsamer Einheit führen. Noch mangelt dem Dichter des ‚Grafen von Gleichen'

eine grössere Weite seines (so intensiven) Gefühls zur letzten Vollendung.

Das erste aber bleibt, dass man ein Dichter sei! Weil er ein Dichter ist, ganz und gar, bleibt Schmidtbonn eine unsrer höchsten Hoffnungen. Und dieses Stück behält seine Stelle auf unserm Wege zum Drama durch seinen Vers. Hofmannsthals grosse Vorarbeit, sein neues für unsre weiter und feiner, unsicherer und ahnungsvoller gewordenen Sinne abgetöntes Pathos, ist auch für Schmidtbonn nicht verloren. Manch gebrochen schimmerndes Bild, manch fernher hallender Klang zeigt diesen Einfluss. Aber alles ist bei ihm wie vermännlicht, wie aus einer neuen nordischen Natur geboren, wie zur Erde zurückgekehrt. Man achte einmal, wie ihm die unpersönlichen Konstruktionen — bei Hofmannsthal lediglich Spiegelungen eines angstvoll unsichern Gefühls — zu Trägern eines Pathos von biblischem Klang werden! Das Schicksal steht wohl auch hier fremd und hoch in der Menschenbrust; aber mit stolzer Haltung wird ihm begegnet, wie ein Gleichgewachsener wird der fremde Gott gegrüsst. — Dies ist der menschliche Wert Schmidtbonnscher Dichtung. Und ihr dramaturgischer Niederschlag ist, dass in den freibrausenden Jambenrhythmen des ‚Grafen von Gleichen‘ zum ersten Mal nach Hofmannsthal eine ganz selbständige neue Verssprache in Deutschlands dramatischem Nachwuchs zutage getreten ist.



Nicht in gleichem Grade selbständig, aber ungemein stark und fesselnd ist der Vers eines jungen Wiener Dichters, in dessen Erstlingswerk ebenfalls stark dramatische Kräfte noch unter einer Oberschicht flutender Lyrik arbeiten. Johannes Raff scheint nicht so sicher, rein und stark wie Schmidtbonn, aber in seiner schwülen, üppig gewalt-

samen, oft bedenklichen Art steckt doch ein seltsames, hoffnungweckendes Talent.

Raff schreibt eine Liebestragödie. —

Es wird sich nicht bestreiten lassen, dass unsre Zeit im grossen ganzen erotischer Pathetik nicht günstig ist. Der Gründe für diese Tatsache sind mancherlei, aber der gewichtigste von allen liegt zweifellos in der Steigerung des modernen Bewusstseins, in dem wachsenden Achtsamsein auf die ebenso unvernünftigen als unwiderstehlichen Naturkräfte in uns und in dem gleicherweise steigenden Misstrauen der bessern Menschen gegen die Echtheit und Ehrlichkeit aller geistig-phantastischen Benennungen für naturnotwendige Dinge. Das stark geschwächte Selbstbewusstsein des heutigen Menschen lässt ihn in jedem begeisterten Aufschwung die höhnische ,List der Idee' wittern, und jedes starke Wort erscheint ihm als eine mehr oder weniger bewusste Lüge. Dieser Geist des Zweifels und der Verzweiflung ist, wie billig, fast am stärksten zu Wort gekommen dort, wo die zugrunde liegenden Naturkräfte am tiefsten, die ideologischen Überbauten am höchsten reichen: auf erotischem Gebiet. Die Skeptiker haben hier das Wort — die Skeptiker und die Materialisten. Was im Punkte ,Liebe' heute auf dramatischem Gebiet dargestellt wird, ist in zwei verschiedenen Tonarten eigentlich immer dasselbe: die Übermacht des Elementaren, der Triumph des ganz eindeutigen Naturtriebs. Je nach der Art des Temperaments tritt dies Thema zutage: als die rein sexuelle Tragödie; von ,Salome' und ,Erdgeist' abwärts uns heute bis zum Überdruss in Hunderten von Exemplaren bekannt. Oder als erotische Komödie, Aufdeckung des höchst gemeinen Grundtriebs unter den Phrasen der bürgerlichen Konvention; von den auf die Dauer weniger unerträglichen Versuchen dieser Art will ich neben den bekannten Bühnenwerken von Wied, Shaw, Courteline etc. nur die erfrischend

freche, aber gar nicht herzlose, ein wenig magre, im gegebnen aber drastisch kräftige berliner Komödie ‚Liebe' von Paul Apel erwähnen*).

Der Mut zur erotischen Tragödie aber, der doch einmal unter Dichterjünglingen das selbstverständlichste Ding von der Welt war, scheint dieser Generation abhanden gekommen. Jenes ehrfürchtige Gefühl, dem das Liebesleben eines Menschen mit seiner höchsten geistigen Existenz unmittelbar zusammenfällt, jener Glaube an wirklich vorhandene Zusammenhänge zwischen körperlichstem Zwang und geistigster Wahl — dies Gefühl und dieser Glaube, der allein den Aufstieg vom bloss Sexuellen zum Erotischen bedeutet, scheint unsern jüngern Dramatikern ganz verloren. Während wir junge Künstler auf dem Gebiet der Epik haben, die sich mit Ernst und Andacht um die Gestaltung des erotischen Problems bemühen, ist mir unter den ziemlich zahlreichen dramatischen Erstlingswerken von einigem Belang, die mir das letzte Jahrfünft in die Hände brachte, zwar übergenug sexuelle Dramatik und erotische Karikatur, aber nie eine Liebestragödie begegnet — wenigstens keine, die Talent verriet, das heisst: die ohne Sentimentalität, klar und fest eine eigene Anschauung zu geben strebte. So ist es schon fast ein Ereignis, wenn ein neues Drama sich mit Untertitel ‚Hohe Liebe' nennt und gleichzeitig als Trauerspiel bezeichnet wird — ein neues Drama, das nicht die verworrene Sentimentalität eines rückständigen Geistes

*) Dieser Autor, der inzwischen mit „Hans Sonnenstössers Himmelfahrt" einen Bühnenerfolg gehabt hat, bildet (ohne wohl für die Zukunft unsres Dramas viel zu bedeuten) für das kulturell anständige Theater einen schönen Gewinn: Er hat einen erfrischenden Zorn auf alle Phrasen, einen prachtvollen Grimm auf philiströses Behagen und das machte ihn sehend und sicher im Charakterisieren. Nur eine gewisse Magerkeit in der Erfindung scheint seine Schwäche zu bleiben. Aber wenigstens scheint er nicht so schnell wie Rössler und andere ursprünglich echt lustige Talente im Theater-Klichee-Geschäft zu enden.

bringt, der gedankenlos noch die Konvention von vorgestern nachschwätzt, ein neues Drama, dessen Dichter sein Pathos mit allen Waffen des modernen Bewusstseins erobert hat und verteidigen kann.

Dies trifft zu für Johann Raffs Gedicht ‚Der letzte Streich der Königin von Navarra'. Eine höchstgespannte Liebe, die über alles sinnliche Leben und Sterben hinaus nach der ewigen Seligkeit einer innigsten, letzte Einsamkeiten sprengenden Vereinigung greift, eine solche Liebe ist in der Tat das Thema des Raffschen Dramas. Aber sie ist keineswegs mit der blinden Begeisterung eines schwärmenden Jünglings verherrlicht. Ein in aller Ergriffenheit sehr wacher und wägender Geist spricht von der Bedingtheit und der Möglichkeit solcher Liebe. Der hohen Liebe des Grafen Foix und seiner Gattin Simone ist nicht nur in dem Narrenhof der Königin von Navarra die üppig blühende Welt der Frivolität entgegengestellt. Diese Welt, die aus der geschlechtlichen Polarität des Lebens statt eines letzte, Erlösung verheissenden Mysteriums ein alle Zeit bereites, höchst ergötzliches Gesellschaftsspiel gewann, diese Welt trägt sogar bei ihrem Angriff auf die hohe Liebe der beiden andern den Sieg davon. Raff ist in seiner Erotik nichts weniger als ein blindwütiger Idealist, ein vertrauensseliger Mann der grossen Worte. Er kennt sehr wohl den schweren, dunklen Boden, auf dem sein Idol gebaut ist, den Boden voll unberechenbarer, gefährlich explosiver Kräfte. Nur dass ihn sein Wissen doch nicht zum Skeptiker macht, dass ihm die Erkenntnis: „All diese Höhe ist nur Menschentraum" nicht die tiefere Erkenntnis verdeckt, dass der beständige Trieb der Menschen so zu träumen, eine Kraft bedeutet, die an Würde und Realität dem sexuellen Grundtrieb keineswegs nachsteht. In die Niederlage des Grafen Heinrich und seiner hohen Liebe ruft der Dichter sein mächtiges „Und doch!"

hinein. Nicht nur, dass sie in seinem Drama die Welt der Frivolität im Siege verblutet: die Werkzeuge, die Margarethe für das Spiel mit jener Liebe gewählt hat, ihr Günstling De la Haye, die Simone, und jene Gräfin, die Heinrich verführen sollte, wachsen in der Begegnung mit jenen grössern Menschen in ihrem leidenschaftlichen Anteil weit über den Plan der Meisterin hinaus. Sie suchen und finden in dem Brand, den sie entzündet, selbst den Tod und lassen die alte Königin halb wahnsinnig und völlig zerbrochen zurück. Sie, die alle Triebe zu einem Spielzeug für ihre überlegene Intelligenz zu machen gewohnt war, sieht sich am Ende von Gewalten überrannt und vernichtet, die denn doch einem höhern Sinn geweiht scheinen, als dem, ein unterhaltendes Gesellschaftsspiel zu sein. Und wie sich so der Sieg der Königin in eine Niederlage wandelt — so wird der Zusammenbruch der Liebenden zum Triumph. Sterbend findet Simone die Ganzheit, Grösse und Reinheit ihrer Empfindung wieder und gibt scheidend mit der Seligkeit ihrer suchenden Sehnsucht dem überlebenden Heinrich eine neue unverlierbare, unbesiegbare Kraft.

„Zerflogen ist, was war,
Und alle Hässlichkeit ist abgetan!
Was einzig lebt und ist, ist unser Tod,
und unsre Sehnsucht, Heinrich, unsre Liebe."

Es ist nicht der ungebrochene Ansturm eines selbstsichern Gefühls, aus dem dieser Triumph der Liebe quillt; auf langen Leidenswegen des Bewusstseins ist er erwandert. Die Kunst des Dichters Raff spiegelt diesen inhaltlichen Vorgang deutlich genug. Nicht jenes Genie haben wir vor uns, das in naiver Leidenschaft Leben ergreift und reiner geformt zurückgibt, wohl aber alle Zeichen jenes Talents, das zwar jede unmittelbare Erfahrung in Reflexion auflöst, dieser Reflexion aber durch die höchst konzentrierte Sinn-

lichkeit des Ausdrucks fast wieder die Wirkung und Farbe des Lebens gibt. Raffs Kunst steht trotz ihrer bewussten Annäherung an Kleistsche Leidenschaft dem bloss reflektierten Leben Hebbelscher Poesie näher. Eine Überfülle von Bewusstheiten belädt seinen Dialog, lässt die Reden seiner Menschen zuweilen allzu geistreich und breit hinströmen und verzögert das dramatische Tempo. Aber unter all diesem Wissen und Sprechen glüht das Feuer einer tiefen unsagbaren Leidenschaft und löst in jedem entscheidenden Moment das schwere Metall des Raffschen Dialogs zu flammenden Flüssen. Wortabwicklungen von Kleistscher Prägnanz und Fülle rollen dahin, Charaktere voll leidenschaftlicher Härte und tiefster lebenhaltigster Eigenart (die Königin und ihr Günstling De la Haye verdienen hier vor den Helden den Rang) entstehen — und aus zu langen, zuweilen noch hofmannsthalgezeugten Reden reissen sich immer wieder dramatische Situationen vcll theatralischer Spannkraft und Wortfügungen von eigenstem Reiz empor. Die Sprache dieses Dichters (im Trieb nach Lebendigkeit noch nicht immer vor prosaischen Entgleisungen sicher) erreicht häufig eine berauschend innige Kraft, eine süsse, tief ins Herz schmeichelnde Schlichtheit. Eine innere Schlichtheit, die fern von aller dilettantischen Simpelei auf dem Boden einer vollendeten Verskunst erwächst, einer Verskunst, die oft die üblichen Jambenzeilen zu Reimen und Strophen bindet und schliesslich — eine wohl beispiellose Kühnheit! — den Dialog gar in Sonettenform aushallen zu lassen wagt.

Nicht in gleichem Grade reif wie der Verskünstler scheint mir der Theatraliker dieses Trauerspiels, obschon auch seine Kraft in einigen Szenen unwiderleglich erhärtet ist. Der ganze Bau des Stücks ist zu breit. Seine Dreiteilung: die Vorbereitung des Hoffestes, das Fest, die Nachwirkung des Festes, scheint klar gegeben. Raff greift den

Mittelakt stark und sicher heraus, verteilt aber Exposition und Ausklang auf je zwei Akte, denen viel weniger der Vorgang als jene vorher beklagte Reflexionslyrik der Redenden Fülle gibt. Mir scheint es dramaturgisch möglich, durch Kürzungen je zwei dieser Akte als Teile eines einzigen Akts einzuschmelzen, also Raffs fünfaktiges Trauerspiel zu einem Dreiakter (wenn auch vielleicht mit fünf Szenenbildern!) umzuwandeln. In dieser gestrafften Form müsste Raffs Liebestragödie einen Theatererfolg erringen können, der dem grossen Eindruck des Buches nicht nachstünde*). In jedem Falle haben wir, unter unserm ‚dramatischen Nachwuchs' eine Hoffnung mehr.

---

*) Man hat inzwischen dies Drama unbearbeitet und demgemäss mit dem lebhaftesten Misserfolg gespielt.

DER EPISCHE ANTEIL

Friedrich-Freksa tritt aus der Schar des dramatischen Nachwuchses hervor. Er hat die starken Wurzeln seiner Kraft in der mittlern Schicht dramatischer Fruchterde. Seine ursprünglichste Lust kommt aus jenem Gebiet, wo der Dramatiker der Nachbar des Epikers, des Romanziers ist; er ist Fabulist, und was ihn zuerst und vor allem reizt und lockt, ist: absonderliche Menschen vorzuführen, krausen Schicksalsverschlingungen nachzugehen. Diese Art von Begabung ist bei romanischen Völkern viel häufiger als bei uns Deutschen; hier treibt viel eher die Gefühlsleidenschaft lyrischer Weltergründung oder die geistige Leidenschaft dialektischer Weltbezwingung zur Kunst, als die Lust geniesserischer Weltbetrachtung. Bei den allergrössten Begabungen, die das germanische Drama kennt, bei Shakespeare, Goethe, Büchner und annähernd auch bei Kleist, ist zwar diese Lust und Kraft zur Gestaltenfülle der buntverworrenen Welt auch vollkommen — so vollkommen, wie jede der dramatischen Grundkräfte — entwickelt; aber als die dominierende Kraft, als der vor jedem andern wirksame Antrieb ist diese Fabulistenfreude sonst nur bei Bühnendichtern französischer oder italienischer Kultur bekannt. Wo in Deutschland das sinnliche Entzücken an der Gestalt, die Freude am seltsamen Stoff, die Lust an vielverschlungener Erfindung einen Mann zum Theater führen, da ist zumeist seine sinnliche Kultur so gering, seine Geschmacksrichtung so roh, dass wir nichts erhalten als das ordinär-effektvolle Theaterstück, die Erzeugnisse der Macherschaft, die dann meistens noch ein schlechtes deutsches Gewissen durch falsche Lyrik und erlogenen Tiefsinn unerträglich macht. So wars von Müllner und Raupach bis zu Sudermann und Philippi: zu seelischen Werten und geistigen Tiefen führt einen Deutschen

der Weg über die Ekstasen des Innern, aber fast nie über die Lust der äussern Anschauung. Weil wir (trotz Goethe) noch immer nicht entfernt die Sinnenkultur romanischer Menschen haben. Der deutsche Bühnendichter also, der von der Lust zu der Sinnenwelt ausgeht und doch etwas produziert, was Kulturmenschen angeht, hat einen Seltenheitswert.

Dieser Wert kommt zunächst dem Bühnendichter Friedrich-Freksa zu, der Lust am merkwürdigen Spiel seltsamer Gestalten hat wie irgend ein Franzos, und der dabei genug sinnliche Kultur und bewegliche Intelligenz besitzt, um ein höheres Ziel zu stecken und zu erreichen, als Zuschauernerven durch eine effektvolle geballte Masse rohen Stoffs erzittern zu machen. — Nicht zufällig spielt alles, was er bis heute geschaffen hat, auf romanischem Boden, unter Italienern oder Franzosen. Mit epigrammatischer Deutlichkeit spiegelt sich Freksas dramatisches Naturell sofort im Erstlingswerk. Seine ‚Ninon de l'Enclos' ist ‚ein Spiel aus dem Barock'. Die Lust am Leben und Weben der Menschen in französischer Hochkultur hat den Dichter zur Arbeit geführt — das bezeugt schon der Titel. Und psychologisches Interesse hat dann zum theatralischen Mittelpunkte dieser bunten Welt die so merkwürdige Ninon und ihre seltsam verhängnisvolle Begegnung mit dem eigenen Sohne ersehen. Freksa war viel zu geschmackvoll, um diese Geschichte zu einem krassen Nervenrüttler auszunutzen, und intelligent genug, im Wesen der beiden Eltern der Katastrophe des Sohnes innerlich zwingende Ursachen zu erfinden. So entstand dies Stück mit allem Reiz eines geistvollen farbenprächtigen Kulturbildes, mit allen Qualitäten einer vornehm erfundenen, klug gebauten Handlung — und mit dem unleugbaren Mangel an szenischer Schlagkraft und dramatischer Wortgewalt. Denn so fein und echt die Worte dieser Menschen im einzelnen

nachempfunden, so rein die Lebensursachen und der Lebenswille dieses Sohnes zur tragischen Antithese ausgeschliffen sind: spürbar bleibt, dass kein elementares Gefühl, keine leidenschaftliche Weltauffassung im Anfang dieses Werkes stand. Ein gebildeter Geschmack rief Gefühl und Geist erst herbei, um ein rein sensualistisch inspiriertes Werk zu schmücken, und Freksa hat Gefühl und Geist genug, um die Oberschicht seiner Dialoge damit zu durchwärmen; aber die grossen Explosionsmomente lassen uns die Dünne dieser Schicht, das Sekundäre dieser lyrischen und dialektischen Bestandteile empfinden. Dann kommt (wie für alle im Grunde unlyrischen Schriftsteller) die Gefahr, sentimentalisch-banal zu wirken — das Wort, so schmiegsam im Gefecht des Witzes, weigert sich spröde dem Naturlaut, verklingt dürftig und matt, und der Schauer des Tragischen hat uns mehr mit flüchtigem Vorbeiflug gestreift, als mit ruhender Macht überschattet.

Auf dieses alles in allem doch überaus interessante Erstlingswerk ist dann eine Komödie gefolgt, die die positiven Seiten des Freksaschen Talents noch kräftiger heraushob. ‚Das Königreich Epirus' ist das Hirngespinst des Giacomo Brenzoni, und zu seinem Eroberer lügt sich dieser Don Quixote des verfallenden Venedig den biedern pommerschen Junker von Dewitz um. Die verwirrende Macht, mit der die Lüge aus dem Gehirn dieses Italieners in den engen Verstand des braven Junkers greift und die reale Welt so weit wandelt, dass eine höchst wirkliche Katastrophe die erlogenen Eroberer zu ereilen droht — das war Freksas Thema. Er hat es nicht eigentlich mit Humor behandelt; denn Humor ist Schöpfung des Gemüts und kann nur dem Weltbild eines lyrischen Elementargenies die geheimnisvoll lächelnde Färbung geben. Aber Freksas Witz hat sich in jedem Sinne dieses weiten Wortes an diesem Stoff glänzend entfaltet. Er kennt alle Requi-

siten der lateinischen Komödie und weiss sie mit viel Geschmack im Stil seines Stoffes zu formen und mit viel Geschick im Dienst seiner Handlung zu brauchen: der gaunerische Wirt, der polternd biedere und der schleichend glatte Bediente kommen ebenso sicher und amüsierlich frisch heraus wie der Senator Carlo Brenzoni mit seiner läppisch ernsthaften Brutuspose und der ganzen geflickten Trödelherrlickeit seines verschimmelnden Palastes. Der alte Harlekin- und Pantalon-Witz, aber mit Grazie und Kraft neumodisch psychologisiert. In grösserm Sinne entfaltet sich dann Freksas Witz in der Führung seines Dialoges; was im Trauerspiel ‚Ninon' schöne, aber oft bedenklich hemmende Zutat war, wird hier gutes Mittel zum Zweck: die Kunst, mit fast französischer Schlagfertigkeit Konversation zu führen, Wort witzvoll auf Wort zu setzen, Replik blitzend an Replik zu zünden, diese Kunst gibt der Komödie lustige und feste Bewegung. In besten Augenblicken wird man an das Deutsch Lessingscher Bühnendialoge erinnert. — Und schliesslich hat Freksas Intellekt auch den tiefern Witz seiner Fabel sehr wohl begriffen. Das Ineinanderdringen von subjektiver und objektiver Welt, von Traum und Ereignis weist ja in Wahrheit den Weg zu dem drängendsten Problem unsrer Existenz, zur Grnndfrage aller Philosophen: Was ist Wirklichkeit? Und diesen dunklen Unterton des tollen Scherzens weiss Freksa hier und da heraufklingen zu lassen, wenn er den phantastisch tollen Worten seines adligen Selbstbetrügers einen menschlich weiten, schweren Klang beimischt. So entsteht ein ergötzliches, keineswegs der feinern Werte bares Lustspiel. Die Kunst, absonderliche Menschenkinder auf krausen Wegen wandeln zu lassen, triumphiert, und nur zuweilen, wenn wir uns einen Scherz minder pointiert und herzhafter, gütiger, blühender, einen Ernst minder klug abgeschlif en und wilder, dunkler, gefährlicher wünschten, werden wir

erinnert, wo die Schwächen dieser geschmackvollen, geistreichen und erstaunlich sicheren Dramatik liegen.

Nun erscheint ein neuer Band Freksas, der als erster Teil eines noch grösser geplanten Zyklus drei Einakter vereinigt unter dem Titel: ‚Die Fackel des Eros'. Die Dramen dieses Bandes bedeuten zweifellos eine Entwicklung des Freksaschen Talents, obschon sie entschieden anfechtbarer sind als die Komödie. Der Dichter hat seine Schranken erkannt und sucht sie zu sprengen; er wagt sich aus seinem sichern Gebiet — er strauchelt deshalb öfter, aber er will weiter. Das äussere Zeichen dessen ist: Friedrich-Freksa sucht seinen Vers. Seine präzise, kräftige, ein wenig nüchterne Prosa war die natürliche Sprache eines beschaulich phantasierenden Kopfes, der die seltsamen Erscheinungen zu reizvollem, wohl auch nachdenklichem Spiel durcheinanderwob. Nun langt sein Geist zu jenen grössern Tiefen herab, wo die Mütter aller Erscheinungen wohnen, wo man das unbegreifliche Gesetz aller Bewegung fühlt. Von dieser Welt kann man nicht sagen, nur singen — man kann nur den Rhythmus ihres Seins spüren und spürbar machen, wenn man Worte in ihm schwingen, aus seinem Klang neuen ungeahnten Sinn gewinnen lässt. Man muss Lyriker werden. — Deshalb sucht Friedrich-Freksa seinen Vers.

Wie ich es fühle, hat er ihn noch nicht gefunden. Denn die metrischen Gebilde dieses Bandes zeigen zwar (mit wenigen Ausnahmen) nicht irgend eines fremden Dichters Gepräge; aber auch das Friedrich-Freksasche noch nicht. Sie haben noch gar kein persönliches Gepräge: sie sind korrekt und glatt und oft von ganz prosaisch breiter Deutlichkeit; zuweilen sind sehr wohlgestalte, breit ausgeführte Bilder in den allzu logisch-grammatischen Ablauf der Konstruktionen eingesetzt — aber eingesetzt wie kalte, fremde Edelsteine, mit einem Willen zur Gefühlsverstär-

kung, einer Art poetischen Pflichtgefühls. Bilder sind nicht das natürliche Lebenselement dieser Sprache, nicht die Fackeln, die, eine an der andern entzündet, das Lichtband eines Gedichtes in denRaum werfen, mit ihrem schwankenden Schein alle Dinge vieldeutig neumalend. Und ebenso ist der Rhythmus nicht die natürliche Bewegung dieser Sprache, nicht der Atemgang einer Seele, die sich in Musik freisprechen will. Es ist ein konventioneller Taktgang, dem mit ernüchternd spürbarem Kraftaufwand die arhythmisch konzipierten Sätze eingeordnet sind, und der so nur eine gewisse steife Feierlichkeit allgemeinster Natur bewirkt. Nicht Bild noch Klang scheint vom individuellen Bedürfnis, vom Ringen um den einzigmöglichen Ausdruck einer einzigartigen Persönlichkeit gezeugt. Es ist eine geschmückte und metrische Prosa. Aber während Freksas freie Prosa in ihrer kräftigen Klugheit und abgeschliffenen Gelenkigkeit Physiognomie bewahrte, wirkt hier der Verszwang partienweis ganz nivellierend. Und da Eigenartiges von dem Wesen des Eros nur der aussprechen kann, der eigenartig spricht, da der ewig feststehende Inhalt nur durch die Tonart des Sprechenden eine neue Tönung erhalten kann, so scheint mir auch das gedanklich-programmatische, das metaphysisch Errungene des Vorspiels, der ‚Missa nigra', nicht eben originell. Der Schöpfergeist, der, sich selbst erträumend, die Welt erschafft und dann, in Milliarden Formen gelöst, als Eros aus allen Grenzen der Erscheinung in seine göttliche Einheit zurückstrebt — das ist die ziemlich herkömmliche Kosmogenie der Mystiker, und sie gewinnt in den trockenen Versen der Freksaschen Geisterstimmen kaum ein neues Gesicht. Aber dann kommt wieder die eigentliche Kraft Freksas: die räumlich bauende, sinnlich malende Phantasie ins Spiel. Wie der lyrischen Begabung die Musik, so ist der epischen die Malerei verschwistert. Und wenn das Reich der Klänge sich dem Dichter Freksa bis jetzt noch ver-

schliesst, so hat er dafür epische Erfindungen von grosser Eindringlichkeit zu bieten. Hier ersteht ihm das Bild des Erostempel, dessen Säulen, riesige Priape, in Lotosblumenkelche hinaufragen. Und zwischen zwei Säulen spinnen sich schemenhaft hin die Wände eines pariser Caféhauses; in dem brodelt der ganze Schmutz korrumpierter Geschlechtlichkeit. Und nur der Dichter, der inmitten dieser kreisenden Geilheit steht, sieht, dass es doch des Eros Tempel ist, in dem er und sie alle atmen, und als er in einer Dirne den Hauch ursprünglicher unbestochener Zuneigung weckt — da verweht diese schmutzige Scheinwelt wieder. Und die Tempelsäulen heben sich hoch um des Gottes Altar. — In dieser Bildvision steckt mehr an künstlerischem (und geistigem!) Neuwert als in allen Worten, die sie umkleiden.

Auch das zweite Stück des Zyklus ‚Der Tod des Prinzen Karneval' hat seine Hauptvorzüge der sinnlich-malerischen Phantasie des Dichters zu danken. Ein höchst differenzierter koloristischer Geschmack (der übrigens schon im Szenarium der ‚Ninon' vielfach zu spüren war) lässt Kostüme von sorgfältig abgewogenen Farben sich auf bordeauxroten Hintergrunde bewegen; in ausdrucksvollen Gruppen und höchst dekorativen Stellungen werden sie zu Zeiten angehalten — lange Strecken des Aktes wären als Pantomime kaum minder wirksam. Und die meines Erachtens glücklichste Figur des Stücks, der melancholisch-philosophische Trunkenbold Pantalone, hat seinen grotesk-pathetischen Höhepunkt in einer eminent malerisch erfundenen Geste: mit seiner Weinflasche erschlägt er den eigenen Schatten, und der rote Saft erscheint als das ausströmende Blut des schwarzen Gespensts, das so zudringlich Pantalones Einsamkeit störte. Die tragische Partie dieses Karnevals scheint mir nicht in gleichem Masse gelungen. Denn Freksas (hier wieder frei prosaische) Sprache ist wohl schnell bewegt und, je nach dem, lustig witzelnd oder eindringlich scharf —

aber da sie den lyrischen Zauber nicht hat, so gibt sie nicht den besinnungslosen taumelnden Karnevalsrausch in unser Blut, in dessen Stimmung uns jedes heisswilde Geschehen natürlich und einwandfrei erschiene. Wir bleiben nüchtern genug, um in der Haupthandlung eine äussere Unmöglichkeit als unüberwindbar zu empfinden: Die Dogaressa Morosini gibt sich unerkannt (!) dem eignen Sohne hin, um ihn erste Liebe nicht am Gemeinen kosten zu lassen. Dieser Sohn, den schon seit langem eine mehr als kindliche Leidenschaft für die Mutter verfolgt, erkennt weder an Haltung, noch an Bewegung, noch an Stimme die Partnerin, nur weil eine schwarze Maske die Gesichtszüge deckt!? Freksas einstimmende Wortkunst ist zu schwach, um über einen Wahrscheinlichkeitsbruch von solcher Evidenz glatt fortzureissen. Auch der Ausgang der Fabel leuchtet mir nicht ein: Der Sohn enttäuscht die Mutter durch mangelndes Vertrauen: diese hat einen mit Verrat drohenden Abbée erstochen und wird gestellt, er schliesst sich der Forderung der Menge, dass sie die Maske ablegen solle, an. Nun erkennt er sie und sie verwirft ihn: Beide sind vernichtet. Was will das? Hat die Dogaressa für Freksa recht gehandelt, dann ist der üble Ausgang ästhetisch unsinnig, ein dummer Zufall. Oder hat sie auch in des Dichters Augen gegen ein Naturgesetz gefrevelt, so muss die Katastrophe doch irgendwie unmittelbar mit ihrer Tat verknüpft sein. Aber den Zusammenhang zwischen der Tat der Mutter und der später zutage tretenden Charakterschwächlichkeit des Sohnes vermag ich nicht zu erkennen. Vielleicht hat Freksa ihn gesehen, gestaltend aufgewiesen sicher nicht. So versagt der überaus straff und theatralisch geschickt gefügte Akt doch gerade an den zwei dramatischen Hauptpunkten. Was wahrscheinlich für die Bühne bleiber wird, ist (abgesehen von den künstlerisch-reinen grotesken Bestandteilen) mehr äusserlicher Stoffeffekt, Theatralisches.

Ähnlich steht es mit dem (wiederum in Versen der vorher geschilderten Art verfassten) dritten Akt des Bandes: ‚Der Traum des Tiberius'. Eine höchst packend konzentrierte Handlung, eine Reihe scharf und witzig gesehener Gestalten, ein paar prachtvoll erschaute bildhafte Situationen. Aber die letzten Zusammenhänge, die innere Verknüpftheit dieser Vorgänge — das will sich mir nicht auftun. Warum muss dieser Cäsar den so ersehnten Sohn beim ersten Zusammentreffen vernichten? Doch wohl nicht nur, weil seine Sklaven es so ungeschickt arrangiert haben? Wie liegt das Verhängnis in seinem Wesen beschlossen? Freksa hat sicherlich eine Antwort auf diese Frage zu geben geglaubt; wie er in diesen Einaktern ja überhaupt mit der lyrischen Vertiefung zugleich die dialektische, weltanschauliche Erhöhung seiner Dramatik anstrebt. Aber mir hat er die Antwort nicht wahrnehmbar gemacht; den tragischen Schauer, den nur das Gefühl des Unentrinnbaren, furchtbar Notwendigen ausströmt, empfinde ich deshalb nicht. Nur der starkgeformte Ausdruck eines trüben Zufalles packt meine Nerven — eine durch sehr delikate Details veredelte, sichere Theatralik.

Friedrich-Freksas Gebiet bleibt die Fabulistik; der Teil der dramatischen Potenz, der da die realistische Illusion ermöglicht. Im vollendeten Drama dient diese Gabe nur, der belebenden Gefühlsmacht mit der Gestaltensetzung die aufnehmende Form zu bieten, der letzte Wahrheit verbürgenden Welterkenntnis mit der schön erfundenen Handlung das Symbol zu reichen. Bei Freksa ist das Menschen-Finden und -Führen vorläufig noch die hauptsächliche, zum Teil sogar die alleinige Leistung. Sein Bemühen, die Nachbarreiche hinzuzuerobern, ist diesmal noch nicht geglückt. Trotzdem wird es von der Ausdauer und dem Erfolg dieser Mühe abhängen, ob wir an ihm einen Dramatiker grossen Stils haben werden. Im schlimmern Falle

(aber der wäre so schlimm auch noch nicht!) erhalten wir gewiss noch in ihm einen Theaterdichter von Erfindungsgabe und szenischem Geschick — und von soviel Geschmack und Geist, dass er für Kulturmenschen geniessbar bleibt. Und selbst das wäre in Deutschland eine seltene und schätzbare Sache. Einstweilen wollen wir aber noch auf mehr hoffen!

DER DRAMATISCHE ANTEIL

Der Lyriker, wie der Phantast, der zum Dramatiker werden soll, muss ein ‚Philosoph' sein. Beileibe nicht im Sinne der ‚Professorenphilosophie der Philosophieprofessoren'; auch nicht so, dass er ein fertiges, allerledigendes Begriffssystem im Kopfe trüge. Aber zunächst doch wohl im guten, alten Sinne des Wortes: ein Philosoph — einer der „sich zu fassen weiss", einer, der, was ihm auch begegnen mag, nicht im blinden Affekt aufgeht, ganz vom grossen Gefühl hingenommen, ein Parteigänger — sondern einer, der bei aller Wärme der Empfindung den Blick offen behält für das Gewebe von Ursachen und Folgen, der in jeder Katastrophe noch mit Anteil und Einsicht dem Spiel von Kräften und Gegenkräften zuschaut, der, mit einem Worte, zu aller sinnlichen Kraft der Einfühlung auch geistige Leidenschaft besitzt, der die Wollust des Begreifens kennt. In dieser Gemütsdisposition liegt dann wohl auch der Keim zum ‚Philosophieren' im wissenschaftlichen Sinne: der Trieb, die Welt der Erscheinungen in Begriffen zu ordnen und zu formen. Aber wie weit der Dichter auf diesem Wege kommt, das entscheidet gar nichts. Wessen er bedarf — um der dramatischen Form willen, die eine Mehrzahl gegeneinander gerichteter Kräfte lebendig entfalten soll — das ist nur jener erste kontemplative Seelengrund, die Fähigkeit, auch im wildesten Aufruhr der Gefühle nach zwei Seiten blicken zu können, das ist etwas von der grossen, bauenden, erhaltenden sozialen Tugend: von der Leidenschaft der Gerechtigkeit.

Leo Greiner, an dessen jüngstem dramatischen Gedicht nichts stärker hervortritt als diese spezifisch dramatische Tugend, diese leidenschaftliche Gerechtigkeit, diese Wollust am gleichgemessenen Zweiklang, Leo Greiner ist doch seiner dichterischen Herkunft nach ein Lyriker:

Verse seines ‚Tagebuch' zählen zu den schönsten Gedichten, die in den letzten Jahren deutsche Sprache hervorgebracht hat. Auch ist Greiner (soviel mag von seiner Biographei zur Sache gehören) seiner Zeit unter den ‚Elf Scharfrichtern' gewesen, schauspielernd, vagierend inmitten dieser vorläufig letzten starken Blüte deutscher Bohême. Ein Bohémien, der die sozialen, vergleichenden, rechtschaffenden Normen verschwört, um ganz dem Ruf des Bluts und der Stunde zu leben; ein Lyriker, gewohnt, jedem Gefühl sich hinzugeben, bis in jene letzte Tiefe, wo es aus Worten Musik löst: das ist Greiners Herkunft. Wenn er nun über den ‚Liebeskönig', dessen dramatische Linienführung sich noch häufig im Sturm lyrischer Gefühlsergüsse, phantastischer Fabulistik verwirrte, zu einem Werk hinfand, das in seiner dialektischen Härte, seiner starren Gerechtigkeit fast kalt, fast blutarm wirkt: so wird kein Billiger von einem Mangel ursprünglicher Gefühlskraft sprechen dürfen; man wird vielmehr die Energie einer hartklaren Selbsterziehung bewundern und den Fortschritt zur eigentlich dramatischen Form begrüssen müssen.

Die Kämpfer seines neuen Dramas hat Greiner beide mit eherner Notwendigkeit gepanzert, mit schneidendstem Naturrecht bewehrt. Gleich sind Waffen und Kraft — unvermeidlich beiden Kämpfern das Verderben. Wie eine Lawine, gross, mitleidslos, unaufhaltbar soll vor uns niedergehen ‚Herzog Boccaneras Ende'. Der alte Herzog von Genua tut seine Tat aus dem tiefsten aller Menschentriebe heraus: er will nicht sterben, nicht vergehen. Wie der geringe Mann um sein bischen Leiblichkeit zittert und sich getröstet „in seinen Kindern fortzuleben", so will er, der Grössere, nicht als Geist, als Kraft spurlos verlöschen und will sich in freier Wahl einen Erben erschaffen, einen, der ganz sein Werk sei, ganz beladen und erfüllt von seinem Leben, Sinnen und Sein. Und Herzog Boccanera

liebt den jungen Adorno und zieht ihn zu sich, hebt ihn empor. Aber in Adorno ist das Recht und die Notwendigkeit jedes eigenen freigeborenen Lebens: er blüht auf mit herrlichen natürlichen Gaben, erringt Neigung der Herzogstochter, Gunst der Edlen, Liebe des Volkes — er scheint schon auf dieser selbsterworbenen Basis jetzt aussichtsvollster Erbe, ja Rivale des Herzogs. Das will Boccanera nicht dulden. Er liebt diesen Jüngling, aber als ein Tyrann: er will ihn als sein, nur sein Geschöpf. Und skrupellos wie ein Tyrann beschliesst er, seine stolze Existenz zu verderben, um ihn noch einmal ganz von neuem aufbauen zu können, mit seinen Händen. Er schickt den bisher immer siegreichen Adorno in einen neuen Krieg; aber er sendet ihm einen andern Feldherrn des eigenen Heeres in den Rücken, der ihn vernichtet. Geschlagen kehrt Adorno zurück — und nun will Boccanera den also gestürzten, den gehassten und geliebten Erben als ein Kind seiner Gnade neu erheben. Aber er bedenkt nach Tyrannenart nicht die verletzliche Menschenwürde in des andern Brust. Adorno kann dies Spiel mit seinem Leben nicht dulden. Er hat Anspruch, ein Eigener zu sein, und den Rachedurst um seine Freiheit nährt er als Genueser noch mit dem Groll um all die Menschenleben, die in jener unglücklichen Schlacht der Tyrann seiner grossen Laune opfern liess. Er kommt als Rächer. Und nun stossen die beiden zusammen, von feindlichen Willenskräften bis zum Rande geladenes Gewölk — der vernichtende Blitz springt auf. Boccanera zwingt den Feldherrn zu seinem Erben, seinem Nachfolger, seinem Eidam — seinem! Aber Adorno erzwingt des Herzogs Tod. Und als der sterbende Gewalthaber nun als die tiefste Wurzel seines Tuns die tiefste Sehnsucht der Kreatur, die Liebessehnsucht, den Willen, Einem, Einem alles zu sein, enthüllt, da kann Adorno zu dem einst Geliebten nicht ‚Vater‘ sagen, weil er zu sich selbst sonst ‚Vatermörder‘

sagen müsste. Ein furchtbarer Abgrund liegt am Ende zwischen den beiden — und die Sucht der Vereinigung war es, die ihn aufriss. Die Liebe entflammte die Eigensucht zu fürchterlichster Macht; die Todesflucht rief den Tod herbei.

Dies ist eine Tragödie von mächtigem und reinem Entwurf; und in den letzten Szenen des Greinerschen Aktes erschüttert die Grösse dieses Verhängnisses zweifellos unsre Sinne. Aber war es wohlgetan, nur die Katastrophe dieser Tragödie in einem Akt zu formen? Wäre nicht der Eindruck ein ungleich stärkerer, wenn diesen selben Szenen statt einer überdrängten, nervös machenden Exposition Akte vorausgingen, in denen uns das Leben dieser beiden nahe gebracht wird, in denen aus reichen und wertvollen Kräften das Verhängnis unhaltbar heranwächst? Wie viel tiefer würde uns, so geführt, die Katastrophe erschüttern, zu der wir jetzt mehr ermüdet als entflammt gelangen durch diese anstrengenden Szenen hindurch, die nun sagen müssen, was ebensoviel Akte hätten gestalten sollen! Adornos Wesen bleibt bis zuletzt schemenhaft, und nur die düstere Gewalt des Alten leuchtet fesselnd und unheimlich über der Szene. Aber wenn das Interesse an der Farbe eines Charakters haftet, wenn die Wirkung balladesk in einer Katastrophenstimmung als Selbstzweck gipfelt, so wird die Wirkung einer gross erdachten Tragödie damit verneint: denn die ist viel mehr als ein gefühlvoll abgestimmter Nervenchoc, die ist ein seelisches Erdbeben und eine Himmelfahrt. Breite, Anstieg, Entfaltung, langsames Wachstum braucht die Tragödie — es war ein unglücklicher Gedanke, ihr Wesen in einem Einakter kondensieren zu wollen. (Die griechische Tragödie, die in ihren Chören die breiten Ruhepunkte und tiefen Einschnitte, sowie die gefühlsverbreiternde Umwelt ersetzt, ist mit ihren sogenannten Einaktern kein Gegenbeweis.)

Es kommt hinzu, dass auch Greiners Sprache die rechte Bildkraft, den fortreissenden Zug erst in den letzten Szenen findet; vorher erscheint sie oft trocken, mit üppigen Adjektiven mechanisch aufgefüllt und doch karg. Dies wird natürlich, zum Teil, durch die unglückliche Komposition veranlasst: in dieser ersten Akthälfte alles Nötige laut werden zu lassen, ist eine so eminente technische Aufgabe, zwingt den Verstand so in den Vordergrund, dass das lebenzeugende Gefühl darüber zu kurz kommen muss. Aber die Wurzeln dieser — wie ich denke, nur akuten — Schwäche liegen tiefer: Greiner ist in einem Stadium der brutalen Selbsterziehung, Erziehung zum Dramatiker, das heisst: zur Klar-Stellung, zum Über-Blick, zum ruhigen Kampfrichtertum. Er will den Einblick in das Recht aller Parteien, will die Loslösung von blos subjektiver Entzückung — und so scheut er instinktiv jedes Sichgehenlassen, jedes gefühlvolle Hinsinken in eine Einzelseele, eine Einzelrede. Seinen Blick starr auf das Ziel des Ganzen gerichtet, versäumt er öfters, das Leben aus dem Stein der Augenblicke, der einzelnen Worte zu schlagen. Dies ist natürlich ein unvollkommener Zustand; Greiner wird seine neue Klarheit erst vergessen, das heisst: in den selbstverständlichen Besitz seines Blutes herabsinken lassen müssen, wenn er zu vollkräftiger dichterischer Wirkung kommen will. Auch im Detail dieses Einakters ist viel, was Zukunft verheisst; mächtige, dramatisch schlagkräftige Worte zucken auf, und vor allem wieder (wie schon im ‚Liebeskönig‘) höchst wirksam gestellte bedeutsame szenische Bilder, theatralische Zusammenklänge von Situationen und Reden, die auch den äusseren Erfolg des Akts verbürgen sollten. Nur sind all diese Gaben noch wie Einzelgeschmeide verstreut, der feurige lyrische Strom schemlzt sie nicht in eine fortleuchtende Kette; eine Starre liegt noch über dem Gedicht — die Starre des zu wachen, zu angespannten Bewusstseins. Zu ange-

spannt wacht er über die Reinheit des dramatischen Zweiklangs, über die dramatische ‚Idee', den philosophischen Kern. Solange man noch den Lyriker in sich bekämpfen muss, um Dramatiker zu sein, kann das ganze Harmonische nicht gelingen. Aber der Dichter, der die tragische Dialektik so im Blut hat, dass sie seinen freiesten phantastischen Erfindungen, seinen wildesten lyrischen Entladungen noch unentrinnbar beigemischt ist, der Dichter, dessen weltweitem, allgerechtem Gefühl ein mit belebender Phantasie erschautes Schicksal sich ungerufen zum ganz durchseelten Kampf zweier Grundmächte gestaltet — der Dichter erst wird den Weg des Dramas zu Ende schreiten.

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1909

ALTES VON NEUEN

Bilanz der deutschen Dramenproduktion 1909. Es stellt sich als erste Frage: Sind neue Talente aufgetaucht? Muss man neue Namen nennen? Ja, verhältnismässig viele sogar. Zusatzfrage: Und ist mit den neuen Menschen etwas Neues gekommen? Trägt ein neuer Ton einen neuen Geist herauf? Die Frage ist zu verneinen und die Verneinung zu begründen.

SENSUALISMUS

Hans Franck, ein junger Schriftsteller, der sich in dramaturgischen Studien als ein ernster und umsichtiger Schüler des Neuklassikers Paul Ernst gezeigt hat, schreibt nun selbst ein Drama: ‚Der Herzog von Reichstadt' — schreibt es, will es schreiben im Stile des Meisters, dem er es auch widmet: als ein ideales Zwiegespräch elementarer Geistesmächte, als monumentalen Antithesenbau. Der Versuch aber geschieht an einem untauglichen Objekt — der Stoff versagt sich von vornherein diesem Stil. Napoleons Sohn steht als ein machtlos Ausgesetzter zwischen den Felsen der Zeit: die Mächte der Revolution, die sein Vater beschwor, die Mächte der Ordnung, die Metternich versammelt hält, prallen zusammen auf diesem Punkt, zermalmen den kleinen Menschen. In diesem tragischen Antithesenspiel ist aber der Napoleonssohn kein Faktor, nur ein Objekt: er weckt keinen Anteil. Und da in dem jungen Franck doch viel ursprünglicher Blutsdrang, Lebensanteil ist und der Ernstsche Gehirnrausch bei ihm noch nicht elementar (wie beim Meister), sondern mehr als Erziehungsprodukt auftritt, so schiebt sich ein ganz andres Stück in, durch, vor das Ideendrama. Ein ergreifendes, freilich rein lyrisches, mehr nervöses, sensualistisches Trauerspiel: der Sohn, der am grossen Vater verblutet, der von

ihm den äussern Zwang, den innern Trieb — aber nicht mehr die Kraft ererbt, einer höchsten Situation gerecht zu werden. Jenes monologische Zwiegespräch im letzten Akt, an dessen Schluss der Sohn mit dem Degen nach dem Bild des allzu vergötterten Vaters sticht, ist wohl das Stärkste an diesem Werke; aber es steht ausserhalb jenes eigentlich dramatischen Kontrastspiels, indem ein teils konventionell, teils unklar gezeichneter Metternich sich mit ganz ungestalteten und nichtigen Gegnern misst. Das Schicksal dieses Jünglings ist nur ein Erleiden, entzieht sich deshalb der dramatischen Formung, und sollte zu ergreifender Sinnbildlichkeit gefasst werden einzig in der Manier, durch die jetzt Jakob Wassermann der Geschichte des Kaspar Hauser eine vielleicht endgültig grosse Form gab: die Manier des treu aufzeichnenden Chronisten, der nur das grosse Gedicht der Geschichte, an einigen Stellen mit dichterischer Hellsicht — nicht ergänzt, sondern vollständiger vorträgt, als der (ans Äusserlich-Fassbare gebundene) Chronist sonst vermag. Francks Drama ist der Geschichte des Herzogs von Reichstadt gewiss keine bleibende Form geworden; solche geschichtlichen Vorbilder haben nicht die Aufnahmefähigkeit eines Mythos, sie besitzen schon zu viel detailliertes Leben; wenn sich Persönliches hier einzeichnet, entsteht Verwirrung — nur äusserst beherrschte Objektivität, scheinbare Kühle bildet da das fast fertige Kunstwerk aus. Franck ist viel zu jugendlich warm für solch Werk; dass er aber bei der Behandlung des gefährlichen Themas doch nie kleinlich-sentimental wurde, ist zu rühmen. Das Gute der Ernstschen Zucht zeigt sich in der reinen grossgerichteten Geistigkeit, mit der das Thema wenigstens gewählt ist. Freilich in keinem Sinne gemeistert. Die Sprache ist Schülersprache, das heisst: sie reckt sich zu einer Grossheit auf, die nicht stets durch inhaltliche Fülle gerechtfertigt ist, und so hat sie viel leere Gebärden, viel Entgleisungen ins

Platte, viel unnötig Verschränktes, Beschwertes, Stolperndes. Aber zuweilen doch auch einen Ton von Leidenchaft, der überzeugt, und einen Ernst, der als echt ergreift und der Grund genug gibt, die weitere Produktion Francks achtungsvoll abzuwarten.

*

Hans Kyser zeigt in seiner Tragödie ‚Medusa' seines Meisters Einfluss. Unbemeistert in jedem Sinn rollt das wilde Wasser seiner Sprache hin, keinem fremden Stil untertan, aber auch noch keinem eigenen. Ein wild umspringender, in psychologischen Schreien gelöster, zu dunkeln Gefühlsstrudeln gewirrter Jambenvers. Ein nervös punktierender, raffinierter Impressionismus, der zuweilen an Emil Ludwigs Art erinnert, aber viel weniger von ästhetischer Kultur geglättet, ungeistiger, blutiger: Rückfälle in einen brutal krassen, sprachlich gemeinen Naturalismus geschehen zahlreich — packend und verletzend, imposant und ärgerlich. Weniger ästhetische Gepflegtheit, spielende Betrachtung, mehr Erde, Brunst, Zorn und Gelächter als bei Ludwig. Mehr Chaos und also eigentlich mehr Zukunft!

„Still, still, wer spielt bei Blitz und Sturm die Flöte" — mit dieser schönsten Zeile des Kyserschen Dramas ist alles gesagt, was sich zum Lobe dieses Erstlingswerkes sagen lässt. Es ist Sturm darin, wenn man auch zuweilen mehr an eine raffinierte Windmaschine als an den lebendigen Atem Gottes denkt; und hin und wieder schwebt durch den Sturm eine zarte Musik, die freilich auch oftmals mehr an die Kunst des Kammervirtuosen, als an die Nachtigall erinnert. Aber zuweilen gelingt solch ein tief treffender Zusammenschlag von künstlerischer Absicht und szenischem Ausdruck, solch rhythmische Sinnlichkeit, die ans Mark unsres Gefühls rührt und uns zu der Gewissheit eines starken Theatertalents die Hoffnung auf einen dramatischen Dichter gibt.

Aber aus einem muss die Zukunft diesen starken jungen Menschen bald und gründlich herausführen: aus der wehleidig-romantischen Selbstbespiegelung des Artisten. Thema dieses starken Erstlingsstücks ist schon wieder einmal das ‚tragische' Verhängnis des Künstlers, sein ‚unüberbrückbarer' Gegensatz zum Leben. Diesen nervösen Schwindel, dem Äschylos, Shakespeare, Goethe und Kleist, Dante, Beethoven, Rembrandt und Rubens, Lionardo und Raphael ins Gesicht lachen, haben romantische Literaten aufgebracht, die zwar von geringer künstlerischer Potenz, aber von grossem ‚Historismus' waren. Historie — im Sinne Nietzsches: als die vergleichende, bedingende, mechanisierende, jede Tat lähmende Betrachtungsweise, als Relativismus, unablässige Reflexion, die den Menschen allerdings in Gegensatz zu dem sich bedingungslos setzenden, sich durchsetzenden Leben bringt*). Diesen ihren kulturpathologischen, in doppeltem Sinne rein ‚historischen' Zustand haben die willenserweichten Literaten der Romantik dann durcheinander gewirrt mit der heiligen Besessenheit, die allerdings jeden Schaffenden (nicht etwa bloss den Künstler!) während seines Schaffensaktes überkommt. Ebenso (und nicht mehr und nicht anders) als der Feldherr, der Ingenieur und der Kaufmann von wahrem Beruf, ebenso ist auch der Künstler in seinem Schaffen von einer notwendigen und deshalb ehrwürdigen, in ihren Konsequenzen oft tragischen Blindheit, Beschränktheit für alles, was nicht zu seiner Sache gehört. So nur gedeiht die Tat, die Förderung des Lebens — und in dieser notwendigen Beschränkung auf einen Lebenskreis, die als Nichtachtung andrer Lebensgebiete gefährliche Folgen haben muss, liegt allerdings ein grosses tragisches Grundproblem. Aber dies ist das Problem des Täters, des han-

---

*) Vergleiche die Ausführungen auf Seite 30 und Seite 287.

delnden, voll-lebendigen Menschen überhaupt — das den Künstler gerade nur mittrifft, weil und soweit er ein ganz lebendiger, ein im grossen Sinne normaler Mensch ist! Das ist eine allgemeine Lebenstragödie; der ‚Konflikt zwischen Leben und Kunst' ist keine Tragödie, ist überhaupt keine Realität — ist ein Vorwand, ein Ausrede tatlahmer, hypertrophisch reflektiver Literaten. Der echte Künstler hat seine Art zu sein und zu schaffen stets als höchste, reifste, gesündeste Art der Lebensentfaltung, nie als etwas dem Leben Fremdes und Feindliches empfunden. In Kyser ist hoffentlich genug stark gesundes Blut, um dieser romantischen Hypochondrie zu entwachsen.

Dann aber mag er gleich noch eines hinter sich werfen: das Wesen, an dem sein grosser Künstler sich verblutet, ist das dämonische Salome-Mädchen, die seelen-geist-gewissenlose, funkensprühende Tierheit — unentbehrlichstes Requisit jeder neuromantischen Tragödie. Nachgerade — — ich kenne nichts Langweiligeres unter der Sonne!

Das übertriebene Gerede unsrer Dramatiker von der Bedeutung solcher dämonischen Teufelsweiber stammt aus demselben krankhaften und rein historischen Grunde wie Kysers Künstlertragik. Der repräsentative, der faustische Mensch scheitert weder an der seelenhaften Sinnlichkeit Gretchens, noch an der vergeistigten Schönheit Helenas, und an geist- und seelenlosen Hexen und Lamien geht er völlig unberührt vorbei. „Im Weiterschreiten find't er Qual und Glück." Erst wo die synthetische Kraft der Natur erlahmt, erst im romantischen Menschen fällt Geist und Leib wie Kunst und Leben auseinander und der Dämon des Sinnlichen jagt dann den Geistigen, wie den Christen der Teufel; aber es sind die schwachen Menschen, die halben Künstler, denen das geschieht. Die bringen Weib und Welt, Seele und Leib, Leben und Kunst nicht mehr zusammen. — Hans Kyser gestatte eine letzte Erinnerung: Auch bei

Emile Zola in ‚L'oeuvre' gibt es einen Künstler, der am Widerstreit zwischen Kunst und Leben zugrunde geht — aber dieser Künstler ist eben ein halbes Talent, das sein Werk nicht bis zum Leben emporbringt, ein technischer und ideologischer Tiftler, ein Artist. Emile Zola selbst aber, der ein ganzer und grosser Künstler war, war auch ein enorm praktischer Mensch und hat, als es galt, das politische Leben seines Vaterlandes bis in den Grund erschüttert mit seinem ‚J'accuse'. — Wenn Kyser einst in seinem Künstler Daidalos nicht mehr den so beklagenswerten besondern Ausnahmemenschen, sondern den grossen Typus jedes ganz Lebendigen, Tatwilligen dargestellt — dann wird auch sein Ton mehr Klarheit, Reinheit und Gleichmass gewinnen, und sein Stil, in dem jetzt krass starke Impressionismen mit symbolhaft grossen Zügen wüst vermischt sind, wird die Monumentalität gewinnen, nach der er sichtlich strebt. Dieser Kyser kann und wird kommen; aber erst, wenn er die letzten Irrtümer romantischer Sentimentalität abgestreift hat.

*

Carl Sternheim hat — wenn anders es ihm ernst damit sein sollte, zu Eigenem und Echtem zu kommen, weitern Weg zu durchmessen als Kyser. In seinem ‚Don Juan', der (ein wahrhaft monumentaler Drugulin-Druck) im Insel-Verlag erschien, ist nicht nur die buchdruckerische Erscheinung von äusserlich prätentiöser Art. Mit einer sehr anspruchsvollen Geste sind hier im ‚Faust'-Stil Vers- und Prosaszenen locker und absichtlich untheatralisch hingeschüttet, als der Tragödie erster und zweiter Teil. Das Schicksal des historischen Don Juan d'Austria und die Don-Juan-Tradition sind zu einem grossen Mythos versponnen, der vermutlich die tiefsten Tiefen eines göttlich selbstherrlichen Individuums offenbaren soll. Aber zur Füllung

des mächtigen Rahmens braucht Sternheim ganz überwiegend fremdes Gut. Man schreitet durch diese riesigen zweihundert Seiten wie durch eine Galerie schöner Stile aller Zeiten und Völker. Mit viel Kentnis, einigem Geschmack und wenig Kraft wird der Sprachstil von Shakespeare, Lenz und Goethe, Kleist, Hebbel und Hofmannsthal ganz nach Bedarf reproduziert, und auch Brentano, Byron, Baudelaire, George bleiben nicht unbesteuert. Fast überall scheint mehr die Gebärde als das Gefühl gross, der Schein vor dem Wesen wichtig. All diese Rhythmen sind nicht von innerster Notwendigkeit neugeboren, deshalb erklingt ihre innere Musik nur matt und lustlos, und zuweilen schrillt platt Prosaisches heraus. Aber gegen das Ende zu finden sich einige Szenenkompositionen, die einen veranlassen können, in diesem Buche doch mehr zu sehen als eine sehr fleissige und sehr eitle Arbeitsleistung. Insonderheit ist da eine dunkle Messe, in der Juan mit seinem metaphysischen Ich Zwiegespräche hält, von ihm überwältigt und geweiht, zu göttlichem Wahnsinn geweiht wird. In dieser dunkeln Szene und mancher weitern Wendung des Spiels klingt etwas an — das, wenn nicht ehrliches Erleben, allerhöchstes Raffinement sein muss und somit in jedem Falle Beachtung verdient. Ist dieser Sternheim kein Kunstsnob, der aus hundert guten Büchern zu eitlem Spiel sich ein bedeutungsvoll sein wollendes neues baut, ist er ein lebender, leidender, geniessender, wollender Mensch, der sich ehrlich, ernst und eigen in Worten auswirken muss, so hat er sehr viel zu verlernen, bis er einmal für eigene Sache uns eigene Worte sagen kann.

•

Don Juan und kein Ende!

Otto Anthes schreibt ‚Don Juans letztes Abenteuer' als ein Kostümstück, in venetianischer

Barockatmosphäre, als ein kräftiges Theaterstück mit literarischen Anklängen. Don Juan, der Schnitzlers einsamen Weg betritt und, dem Schrecken ohne Ende ein Ende mit Schrecken vorziehend, sich mit seiner letzten Liebe selbst zugrunde richtet. Cornelias Liebe kann ihm nicht gehören, nur ihre Sinne kann er verführen — er aber liebt sie und bereitet sich, indem er sie verführt und vernichtet, selbst ein tödliches Gift. Ein etwas theatralischer Abgang — der einen Stich ins Schwächlich-Sentimentale bekommt, da die geliebte Cornelia garnicht zugrunde geht, sondern nach des sterbenden Don Juan so edler Anweisung mit ihrem eigentlich geliebten Francesco wohl noch glücklich werden wird. Trotz dieser konzilianten Schwäche bleibt dem Theaterstück ein gewisser dichterischer Anstand gewahrt; es gibt hübsche Einzelheiten, starke Wendungen. Der Stil bemüht sich, sein neuromantisches Epigonentum durch streng durchgehaltene knappe Prosa ehrlich zu machen; aber für die so anständig aufgegebene Versmusik durch einen innerlichen Prosarhythmus Ersatz zu schaffen, dazu reicht der innere Schwung nicht immer aus. Und dann kommt das stillos Platte, Papierne, das Salonliterarische im Barockkostüm.

*

Thaddäus Rittner schreibt Don Juans letztes Abenteuer im modernen Kostüm: ‚Unterwegs'. Der ewige Don Juan ist unterwegs — bei seiner immer neuen Fleischwerdung — im Körper eines Barons zur Welt gekommen und er beendet dies Erdenwallen auf eine viel apartere Art als in seiner venetianischen Erscheinung. Er verführt Susanne, die Frau seines Sekretärs, der nicht Leporello, sondern Figaro ist, und mehr als Figaro: der Freund, der einzige Mann, der zuverlässige, starke, seelische Stützpunkt im Leben dieses Don Juan. Da seine dämo-

nische Lebenskunst auch vor der Frau dieses Mannes nicht halt macht, und da er den Zuspruch dieses Freundes auch nicht entbehren kann, erzählt er seine Abenteuer selbst dem getreuen Sekretär, und der Getreue — der Leporello, der Figaro, der Freund — er ersticht ihn. Don Juan aber ist unsterblich, und noch aus totem Leib küsst seine Seele Figaros Susanne. —— Rittner arbeitet stark mit literarischen Anklängen, aber er braucht sie als Stoffliches, braucht sie im Was, nicht im Wie seines Werkes, und es ist gerade das Stilistisch-Interessante, wie er durch die scheinbar ganz gegenwartsrealistische Handlung die grössere, sinnbildliche Tradition hindurchleuchten lässt, wie in ekstatischem Aufleuchten dieser Baron zum ‚Don Juan' wird und die Szene dem Bloss-Wirklichen sich entrückt. Zum ersten Mal, seitdem die Generation Halbe-Hirschfeld-Dreyer zusammenbrach, kommt hier aus dem Lager des Realismus wieder ein wirklich beachtenswertes Talent. Rittner führte sich mit einem schwächlich-feinen, etwas engbrüstig talentierten Ehestück ein, und er zeigt nun mit diesem ‚Unterwegs', dass er der talentvollste Schüler Schnitzlers ist, der einzige, der seinen Stil fortentwickelt, seiner Intimität symbolische Weite, seiner szenischen Lyrik sinnbildliche Grösse gesellt. Hier scheint der Realismus nicht umgangen, sondern von innen heraus gelöst, gehoben. Dies ‚Unterwegs' ist ein merkwürdig stilstarkes, reifes, fertiges Stück. Es hat gar nichts Anfängerhaftes mehr.

Und das ist das Bedenkliche. So ein rohes, unreifes, gärendes Ding wie Kysers ‚Medusa' scheint mir doch mehr Zukunft zu tragen, als dies fertige, fein geglättete, durchaus bühnenreife Don Juan-Stück. Hinter diesem psychologischen Maschenwerk spüre ich mehr feine Spielerlust als schöpferische Leidenschaft. Oft ist das Theatralisch-Sentimentale, das Plattwitzige nur eben noch, eben noch von gutem Geschmack umsegelt, und das stilistische Gelingen

des Ganzen erscheint mehr wie ein feines Kunststück denn als geniales Finden. In diesem vortrefflichen Stück ist etwas sparsam Dünnes, ein Genug, das nicht genügt; in seinen sinnlichen Raffinements spürt man den Zug „zur ganzen Welt“ nicht. Dieser Rittner ist ein im höchsten Grade respektables Talent; er wird hoffentlich noch viele vortreffliche Stücke schreiben. Dass sein Werk je eine Angelegenheit der Menschheit wird, glaube ich nicht. Es ist zu wenig Chaos in ihm, als dass man auf tanzende Sterne hoffen dürfte.

*

FOR PURITAINS!

Don Juan und kein Ende! Von fünf neuen Autoren schreiben drei einen ‚Don Juan‘! (Nachdem ein Vorjahr vier Ninon-Stücke gebracht hatte!)

Mir scheint, es hängt mit dieser Stoffwahl zusammen, dass von diesen fünf neuen Menschen doch kein eigentlich neuer Ton laut wird. Denn sie haben keinen neuen Geist. Franck hat vielleicht den reinsten und feinsten Sinn von ihnen, aber seine Kraft ist noch schwach und ungelenk. Kyser ist sicherlich der stärkste, aber er steckt noch in dem artistisch-sentimentalen Bann eines lediglich, feinnervigen‘ Sensualismus. Sternheim baut seine Eklektik auf trüben und nicht minder eklektischen erotischen Gründen. Anthes lässt sein ehrliches Theatertalent von einer sentimentalen, pathetischen Übertreibung erotischen Lebens verführen. Und Thaddäus Rittner, der von diesen fünfen heute weitaus am meisten versteht und kann, bleibt in seinem feingliedrigen Spiel doch ohne Grösse, weil auch er am eng sinnlichen Erlebnis klebt.

„Erst wenn einer kommt, der um den Kern des Lebens, das Wesen der Gottheit, das Rätsel des Sittlichen — wie ihr es nennen wollt — mit so wilder Inbrust ringt, dass er

hierfür mit all den lebenschaffenden Sinnlichkeiten gerüstet wird, die die Begabtesten von heute bloss für ihre erotischen Problemchen aufbringen, dann wird ein grosser Schicksalskampf klar und voll gestaltet werden. Dann werden wir ein Drama haben."

Ich kann nicht umhin, diese Sätze zu wiederholen, die ich vor drei Jahren schrieb. Was sie meinen, ist ungefähr dasselbe, was Bernard Shaw meint, wenn er immer wieder den leidenschaftlichen Ruf ausstösst: „Plays for Puritains!"

*

Für Puritaner, für Leute mit übersinnlichen Interessen, die nicht nur Nerven, sondern auch eine Seele haben, nicht nur ‚differenziert', sondern aktiv lebenswillig sind, für solche Leute ist in letzter Zeit vielleicht nur ein dramatisches Gedicht durch einen neuen Autor geschrieben worden. Das Stück teilt alle äussern Attribute mit dem fadesten Zweig des Theaterhandwerks: Ein Hohenzollerndrama voll Kriegsgeschrei und Patriotismus — und ist doch eine echte, bedeutende Dichtung, die nur ‚differenzierte' Sensualisten mit der billig beflissenen Hurradramatik der Oberlehrer und Hauptleute a. D. zusammenwerfen können. Das Stück heisst: ‚Der Ritt nach Fehrbellin' und ist von Carl Albrecht Bernoulli gedichtet.

Das geistig Bedeutende und dichterisch Schöne dieses Dramas ist es gerade, dass es der nationalpolitischen Begeisterung, dem monarchischen Enthusiasmus einer historischen Situation eine tiefe Basis im Zeitlos-Menschlichen gibt, dass es den vaterländischen Aufschwung aus seelischer Realität statt aus konventioneller Rhetorik geschehen lässt. Kurfürst Friedrich Wilhelm jagt von Westen zurück in sein Land, reitet vom Rhein her über Rathenow durchs

Luch, nach Fehrbellin, zur Schwedenschlacht. Und wo sein Fuss die märkische Erde berührt, wacht das Leben auf. Aus Not, Elend, Zerrissenheit, Stumpfsinn und Jammer schütteln sie sich empor — Bürger, Bauern und Edelleute; finden wieder den Blick für einander, fühlen sich zueinander und blicken auf. Und sehen diesen Fürsten vor sich wie ein Zeichen guter Zukunft, wie fruchtverheissenden Regen über ihrem Land. Ihre Herzen heben sich, die Liebe zu ihrem Boden wird wieder tatzeugend, als Volk finden sie sich zusammen, als Eigene, Freie, Bodenständige für ein Vaterland. Zwei aber stehen abseits und fühlen den Menschenwert, den sittlichen Sinn dieser geselligen Bewegung nicht mit, fühlen nur die nackte Lust am Sturm und Vorwärtsgehen: Stallmeister Froben, ein Schweizer, der nichts als Reiter ist, und Dolores von Bredow, in der maurisch-spanisches Blut märkisches Wesen zerspült, sie sind wurzellos, ziellos— sind ewig sehnsüchtig, fürchterlich frei, wissen nichts vom Vaterlandsbegehren, von Bürgerlust und Fürstenfreude. Und diese trübtrunkenen Weltfahrer, die abseits stehen, strahlend beneidet und doch neidvoll auf die Stumpfbeständigen schauend, sie, die für die grosse Sache nicht zu leben wissen, braucht der Weltgeist doch auf — sie sterben für sie. Nomadenblut, Asiatenart, streifende Wildheit, aufbrausend wider bauendes Bürgertum war in Froben; den herrlichen weissen Araberschimmel Allah, den er eines Tamerlan würdig fand und seinem Herrn kaufte, ihn reitet schliesslich Froben selber zum Todesritt, fällt für seinen lieben Herrn, stirbt für das fremde Vaterland.

Dramatische Dichtung von so ernstem, tiefgreifendem Zug ist heute in Deutschland selten genug. Seltener noch ist, dass sich diesem geistigen Element eine ganz überraschende Gestaltungskraft verbindet: in höchst einprägsamen, stimmungsvoll konzentrierten Szenen stehen Menschen voll Blut und Mark. Dieser Kurfürst, gross, klug und gut, voll

heissen Zorns und menschlicher Güte, Held und Hausvater, pfiffiger Politikus und rasender Reiter, und ganz und in allem erfüllt von vaterländischem Pflichtgefühl, vom Geist heiliger Ordnung: er behauptet sein Leben in uns trotz Kleists königlicher Idealgestalt. (Wie auch Bernoulli dem so ganz persönlich-kleistischen Homburg dreist und glücklich einen derb jovialen, historisch treuen Hessenprinzen entgegenstellen darf.) Mit starker Phantasie meisselt Bernoulli das Gesicht seiner Menschen aus einem Sprachmaterial, das um historische Treue und volle Natürlichkeit bemüht, aber mit rhythmischer Gefühlskraft gemeistert ist. Hierin wie im szenischen Bau erinnert dieses Schauspiel nationaler Sammlung und sozialen Aufschwungs an den ‚Florian Geyer', diese Tragödie nationaler Auflösung, sozialen Niedergangs. Ebenbürtig darf man die Werke freilich nicht nebeneinanderstellen. Bernoulli ist oft in direkter Abhängigkeit von Hauptmann und hat gegen dessen dämonisch dunkle Dichterkraft doch häufig nur literarische Besonnenheit, arrangierenden Geschmack einzusetzen. Trotzdem sind so viel Spuren dichterischen Vermögens auch bei Bernoulli, und ein so grosser, feiner Geist schaltet mit diesem Vermögen, dass der ‚Ritt nach Fehrbellin' unbedingt zu den wichtigsten und erfreulichsten Erscheinungen der letzten Jahre gehört: Die grosse Idee des Patriotismus, die Menschen verbindende, Menschen erhebende Nationalidee ist aus dem Nebel konventioneller Phrase wieder einmal ins helle Licht gefühlten Lebens gerückt durch diesen Dramatiker — und das ist mehr wert als ein vierter und allersubtilster ‚Don Juan'!

NICHTS NEUES VON ALTEN

Bilanz des deutschen Dramenjahres 1909. Es stellt sich die zweite Frage: Sind neue Werke — nicht nur der Ziffer, der Art nach neue — in dieser Zeit erschienen von schon gekannten ältern Autoren? Mit den ‚älteren' sind nicht die ‚alten' gemeint, auch nicht jene Generation, die zur Zeit im Zenith ihrer Macht steht und die uns im einzelnen hoffentlich noch Schönes, Neues schenkt, im ganzen aber keinen neuen Weg mehr weisen wird. Diese Älteren sind die Ältesten von den Jüngsten, die Erstlinge des Nachwuchses, die ich vor fünf Jahren als Pioniere neuer Wege zum Drama zu betrachten begann. Sie haben sich inzwischen im Bewusstsein der Literaturfreunde als beachtenswerte Sprecher einer neuen Generation durchgesetzt und haben hie und da auch die Bühnen erklommen. So recht gesiegt hat freilich noch keiner von ihnen, aber wie wenig sollte uns das bekümmern, wenn wir in ihrem rastlosen Fortproduzieren die Entwicklung der Kräfte, das Reifen zu einem letzten Endes siegreichen Neuen zu fühlen vermöchten. Aber ist dem so?

Mir scheint es nicht. Sie vollenden sich in ihrer Art, aber ihre Art reift nicht zur Vollendung. Die starren Einseitigkeiten, durch die mir bei diesen Talenten wichtige Energien der Zeit ungeformt blieben, sind nicht überwunden — sind nur grösser geworden. Die Eigenart dieser Künstler zeigt sich heute schöner und gefährlicher, aber nicht anders als früher. Es verlohnte sich kaum, über ihre neuen und immer gleichen Werke zu sprechen, wenn sie nicht immer reinere, stärkere Beispiele abgäben für das, was mir vom Anfang an ihr Haben und Versagen schien.

*

ERSTARRUNGEN

Paul Ernst schreibt nach ‚Canossa' ‚Brunhild'. Nach der Historie wählt er den reinen Mythos als Metapher für jene ethischen Deduktionen, deren maskierter Vortrag ihm Drama heisst. Der stoffliche Unterschied bedingt, dass keine blutvollern Erinnerungen der kalten Einfachheit Ernstscher Geistessprache dreinreden, dass ein reinerer Eindruck entsteht. Dass dieser Eindruck aber zugleich so viel kühler, so viel negativer ist als der von ‚Canossa', liegt schwerlich an dem Unterschied zwischen Historie und Mythos, das liegt daran, dass im Kampf Gregors und im Triumph Heinrichs doch noch eine aufsteigende Entwicklung war, aufsteigend in einem Kampf ebenbürtiger Geister, den Ernst zwar im ganzen mit doktrinärer Kühle entschieden, im einzelnen aber mit leidenschaftlichem Anteil nachgelebt hatte. In ‚Brunhild' haben die Personen keinerlei Entwicklung und Kampf mehr zu bestehen. Ihr Schicksal ist beim Beginn des Dramas vollendet, und Ernst zieht nur noch äussere Konsequenzen — more mathematico, mit der Unerbittlichkeit des Logikers, nicht mit dem Notwendigkeitsgefühl des Dichters. Die Hohen, die Grossen, Edlen (Brunhild und Siegfried) haben sich mit den Niederen, Kleinen, Gemeinen (Gunter und Kriemhild) eingelassen; sie sind aus ihrem Gesetz getreten, sie müssen deshalb zugrunde gehen und die Kleinen im Fall unter sich begraben. Aber das erleben wir nicht, das bekommen wir zu hören. Diese Menschen sind gläsern und schauen selbst in ihre Eingeweide. So sprechen Siegfried und Hagen:

Siegfried: Nun weiss ich, Schlechtes tut der Gute auch,
Denn ich bin gut, und schlechte Dinge tat ich.

Hagen: Erinnerung eigener Jugend weckt dein Wort.
Vor langen Jahren dacht' auch ich wie Du,

Und nach dem einen Punkte sucht' ich lange,
In dem für mich mein Handeln ruhen muss.

So doziert bei Ernst eine Magd:

Wenn Götter litten, wären sie gleich Menschen:
Mitlitten sie, so kränkten sie die Menschen,
Denn dass wir leiden können, macht uns stolz,
Und nur der Stolz macht, dass wir leben können.
Und leid' ich schuldig, leid' ich ohne Schuld...

Es sind rein stoffliche Werte, ist der Ernst, die Vornehmheit der Gesinnung, die uns bei solch philosophischem Vortrag zum Respekt zwingt. Stellen wir unsern Blick ästhetisch ein, denken wir, dass hier nicht Aussprache, sondern Gestaltung, nicht Lehre, sondern Gefühlswirkung erstrebt ist, so droht ein Gelächter. Denn was wäre lebensferner, was gerade im Munde der gemeinten Menschen unmöglicher, was für das Wesen Siegfrieds oder einer Magd weniger suggestiv als diese scharfgliedrige Dialektik. Ernst meint Helden, Krieger und Knechte: aber was an den Tag tritt als fühlbares Wesen, ist stets ein Dozent der Philosophie. Ernsts Form ist meines Erachtens gar nicht mehr eine bestimmte Form des Dramas: Dass sein Werk der realsuggestiven Form Shakespeares, die er bewusst verneint, so wenig gleicht wie der unmittelbar lyrisch-sakralen Form der Griechen, der er nachzustreben glaubt: das würde noch nicht viel sagen. Könnte er nicht eine neue dramatische Kunstform jenseits beider gefunden haben? Aber das müsste doch eben eine ‚Kunst'-Form sein, und Ernsts Werk (in das freilich immer wieder ganz köstliche lyrische Offenbarungen dichterischer Kraft versprengt

sind!) scheint mir seinem waltenden Prinzip nach überhaupt das Land der Kunst zu verlassen. Er gibt geistige Grundrisse statt lebendiger Gestalten. Der Landschaftsmaler wird zum Kartographen. Das göttliche Wesen in der lebendigen Gestalt fühlen zu machen, ist Künstlers Werk: Ernst spricht mit dem abstrakten Zeichen der Geisteswissenschaft dies Wesen aus. Wie im sprachlichen Detail, so im Ganzen der Komposition: die Menschen seines Stückes sind nur noch Zeichen in einer eindeutigen Allegorie, sind ganz unbedingte Träger des guten und bösen Prinzips, der Herren- und Sklaventheorie. Es entspricht in der Tat dem intellektuellen Despotismus des Ernstschen Geistes, Menschen so eindeutig anzusehen; aber dies eben ist das Element, das dem Wesen der dramatischen Form, das bewegte, gewandelte, mannigfaltige Menschen will, widerstreitet. Und es ist vor allem der Zug, um dessentwillen unsre Zeit das Werk dieses ehrfurchtgebietend leidenschaftlichen und grossdenkenden, hochbegabten Arbeiters nicht annehmen wird. Denn wenn die Zeit (ich meine ihre Besten) wieder die Einheit im Mannigfaltigen, das Gesetzte im Flüchtigen spüren will, will sie diese Mächte als Kantsche Regulative, als ideelle Richtpunkte nicht als dogmatische Realien, und sie wird sich dem Rigorismus eines Ernst weigern, der die lösende, bedingende, weitende Arbeit der letzten Generationen nicht überwindet, sondern verneint, und, statt den absoluten Sinn im Bedingten zu zeigen, kalte Idole des Unbedingten an Stelle der lebendigen Vielgestalt aufpflanzt. Ein Vorkantianer ist er, der uns das Absolute als real gibt. Ein Naturalist des Intellekts, der nicht umsonst gleichen Ausgang mit dem nur viel tumberen Arno Holz hat, dem materialistischen Naturalisten. Aber der Held der neuen Zeit, der den Naturalismus wirklich aus dem Felde schlagen kann, wird wie jeder

Messias kommen, nicht das Gesetz des letzten Jahrhunderts zu zerstören, sondern es zu erfüllen. Und wird deshalb mit einem Tropfen Hofmannsthalschen Geistes gesalbt sein — eben als der Überwinder Hofmannsthals.

*

Ernst hält in seinen Händen ein geistiges Band; es ist leer, abstrakt — die blutvollen Teile sind abgestreift. Herbert Eulenberg hat immer noch, wie vor zehn Jahren, alle Arme voll köstlicher Einzelheiten und nirgends ein geistiges Band, an dem er sie zu erfreuendem Kranz reihen könnte. Als Ersatz gilt ihm ein eng gezogener Kreis fallender Stimmungen; statt innerlich dialogisierter Dramen schreibt er weiter prächtig monologische Szenenballaden. Die letzte heisst ‚Simson‘ und schildert in fünf Bildern, wie der Heros der Juden in wahnsinniger Lust zu einer Philisterdirne die Seinen vernichtet, um zuletzt auch die Säulen der Philister einzureissen. Diese fünf Balladenbilder sind reich an Einzelschönem. Der Notschrei Judas, die ekle Schwelgerei Philistrias sind stark gestaltet: theatralische Kraft werden manche Szenen bewähren. Aber alle dramatische Ohnmacht. Selbst äusserlich ist zwischen dem ersten und vierten Akt kein Fortschritt, nur verdickende Wiederholung, und innerlich ist das ganze Gedicht wieder ein einziger strudelnder Krampf rundherum um einen wahnsinnswilden Trieb — so dass die eigentliche sinnbildliche Grösse der mythischen Situationen (Simsons Fall und Simsons Rache) gar nicht erschöpft wird. Ohne geistige Konzentration verpufft die Grösse solcher Szenen im sinnlichen Detail.

Mit solcher geistigen Ordnung ist keine ideologische Abstraktion gemeint, nur die Konsequenz, die aus der Anschauung eines wahrhaft grossen, das heisst: auch geistigen, auch sittlichen Individuums erwächst. Aber bei

Eulenberg gilt immer noch vollblütig für gross, apoplektisch für tragisch. Die Tiefe seines Mangels offenbart sich, wenn wir auf das Werk blicken, unter dessen Einfluss dieser ‚Simson' ganz offenbar (und im einzelnen sehr zu seinem Heil) steht. Shakespeares ‚Coriolan' ist denn doch nicht bloss ein Überblütiger, der das Rasen bekommt: er ist der Edlen Edelster, und alles, was wir an Stolz, Ehre, Manneskraft in seinen Taten sich entfalten sehen, das ist es, was in äusserster Anspannung zum verhängnisvollen Bruch mit dem eigenen Volke führt. Von Eulenbergs ‚Simson' sehen wir nichts vorher; er ist in der ersten Szene schon hoffnungslos von der Gier befallen nach jenem Weiberkörper, und sein (nirgends gestaltetes) Heldentum wird von dieser fremden Gier, die ihm wie ein Stein von aussen aufs Haupt schlägt, fünf Akte lang totgehetzt. Das kann wohl wieder manch traurig-schöne Balladenstimmung ergeben — aber nichts, was mit dramatischer Schlagkraft, mit tragischer Erschütteruug irgend verwandt wäre.

Auch eine ‚Komödie' hat Eulenberg geschrieben, in der ein gefühlvoll zierlich Biedermeiervolk durcheinandergewirrt wird zu Lust und Leid, Schrecken und Lachen: ‚Alles um Liebe'. Es ist Shakespeares Lustspielstil, aber wieder ohne jenen Geist der Gesetzlichkeit, der den tollen Reigen eines Sommernachtstraums zu heller Klarheit harmonisiert. Bei Eulenberg hört allmählich jede Motivation auf und aus der Tollheit des Stoffes wird eine ästhetische Tollheit. Wiederum kein Drama — sondern ein lyrischer Scherbenberg. Aber in ihm so viel köstliche, lustige, liebe, herzliche, zarte, phantastische Einzelheiten, dass man weinen könnte um den grossen Aufwand, den Natur an diesen nimmer neuen und nun doch schon ein Dritteljahrhundert alten Poeten verschwendet hat.

VOLLENDUNGEN

Auch von Emil Ludwig gibt es ein paar neue Bücher, aber eigentlich nichts Neues. Noch immer gilt alles, was ich mehr als einmal von seiner Art gesagt habe. Noch gelten und wachsen seine Tugenden: eine lyrische Kraft, die mit Rhythmen und Klängen zuweilen dem ältesten Wort neuestes Leben entlockt; ein szenischer Sinn, der leuchtend klare, sehr bedeutungsvolle Bilder vor unser Auge stellt; eine Breite des Gefühls, eine Weite des Geistes, die aller Art Menschen mit der gleichen Lust des Miterlebens erwärmt; ein Reichtum phantasierenden Genusses. Und immer noch gelten und bleiben (zum mindesten) seine Mängel. Der naturalistische Impressionismus einer springenden, pointillierenden Sprache, deren bald wild tupfende, bald kraus strudelnde Manier viel zu schwer verständlich ist, um ein reines Mitströmen des Gefühls beim Leser (oder gar Hörer!) zuzulassen. Im Bau des Ganzen, in der Szenenfolge ein dilettantisch lässiger Wurf: der immer wieder mit verwirrenden, unverarbeiteten Details beladene Stoff wird mit einer gewissen Gefühlsbequemlichkeit einer musikalischen Stimmungsfolge, locker, ungefähr, eingeordnet. Und dies kommt wieder aus der mangelnden Intensität, der Unschärfe, mit der Ludwig geistig seinen Stoff anpackt, kommt aus dem epikuräischen Getragensein seines nie kämpfenden, nie streitenden, wollenden, stets kostenden, schlürfenden Weltgefühls. Kunst ist gewiss nie ein losschlagendes Begehren im Lebenssinne: aber dramatische Kunst ist innerstes Geniessen schlagender, kämpfender, heischender Kräfte. Immer spielt Ludwigs Liebe um die Getragenen, Gleitenden, willenlos Leichten des Lebens, und selbst wenn Caesar Borgia und Napoleon seine Helden sind, empfindet er sie nie als zielende Täter ihrer Taten, Arbeiter am Wirklichen der Menschenwelt, nur etwa als

Schlemmer in Intrigen und Schlachten oder unwillig vom Schicksal Geworfene. Das Drama aber, das auf dem Dialog, dem Zwiegespräch von Menschen steht, kann seine innerste Wirkung nur an aktiv sozialem Empfinden entfalten, bleibt als verkappte Lyrik Monolog, als verkappte Epik buntes Maskenspiel; wer kein ethisches Interesse, keinen auf Zwischenmenschliches gerichteten Willen besitzt, der kann Willenskämpfe nicht nacherleben, kann keinen dramatisch zündenden Dialog schreiben, kein Drama schaffen. Dies ist vielleicht die letzte Schwäche, um derentwillen dem so sehr begabten Ludwig bisher kein eigentliches Drama gelang.

Gegen seine ‚Dramatische Rhapsodie' von ‚Tristan und Isolde' braucht dieser Einwand freilich kaum erhoben zu werden; mit seinem Untertitel verzichtet dies episch breite Szenengedicht wohl bewusst auf die Bühne. Aber ich glaube auch nicht, dass es sich als Lesestück wird durchsetzen können, obschon es reich an Schönem ist. Wagners grosse Oper verlegt ihm den Weg. Für einen wirklichen Dramatiker wäre trotz Wagner noch eine Möglichkeit, für einen, der aus dem mächtigen alten Mythos den grossen ethischen Dialog heraushören liesse. Aber Ludwig will wieder nur (wie Wagner) das eminent lyrische Moment geben: die erotische Umnachtung, den Todesrausch der Liebe, das Hinsinken des Geschöpfes in die Schöpfung, die Auflösung des Lebens. Geradezu das antidramatische Thema! Aber mit seinen eigenen Waffen ist Wagner nicht zu schlagen. Gegen die Macht der Musik kommt Sprachkunst nicht an, wo sie nicht Wesensandres erstrebt. Selbstverständlich ist Ludwig, der dem herrlichen Buche Bediers in zwölf Szenen Schritt für Schritt folgt, viel feiner, gestufter, reiner in der Darstellung als Wagners (theatralisch geniales) dichterisch

grotesk rohes Textbuch. Aber da Ludwigs Worte kein andres Ziel haben als Wagners Gesamtwerk, so versinken vor der Erinnerung an diese Musik all seine zarten, lyrisch-psychologischen Mittel. Die fortwährende lyrische Hochspannung, dies beständige sich selbst und einander mit vollem Namen Anrufen, diese ständige Arbeit mit Refrains und Sinnbildern, diese ständige Bereitschaft zur Ekstase: all das wirkt im Verein mit Ludwigs alten Untugenden der Sprachverstrickung und Stoffaufhäufung ermüdend und verstimmend. Und doch sind wieder ausserordentliche Schönheiten in diesem Bande: die mächtig wiegenden Daktylen des Schicksalsliedes, in dem Tristan von der Meerfläche singt, die sich dem Monde zuhebt — die herblaunige Szene, da der alte Marke Zwiesprach hält mit dem Wein in seinem Becher — Tristan im Gespräch mit der armen jungen Isolde Weisshand, so väterlich mild und grausam fern — und die vorletzte Szene, da Tristan als Narr noch einmal vor Isolden steht und Todesnähe dunkelt:

„Liebesanfang.
Der Tritte letzter, horch! besetzte die Schwelle —
bald ist es getan —“

All das klingt rein, klar und tief. Grosse Schönheiten, aber sie liegen nicht auf dem Wege zu einem Drama.

Näher zum Drama, ja als Partitur für einen mutigen Regisseur auch näher zum lebendigen Theater steht Ludwigs Komödie ‚Der Papst und die Abenteurer‘. Ich halte das Stück, trotzdem es an den geschilderten Grundmängeln seines Talents mitleidet und bedenkliche Breiten hat, für die beste, reifste und erquickendste Arbeit Ludwigs. Denn hier ist eine ‚Komödie‘, hier ist bewusst Leid, Lust, Kampf, Arbeit des Lebens in eines Reigens bunte Spiele gelöst, und Ludwigs Liebe zum Getragenen, Gleitenden, willenlos Leichten wird in der Anmut dieses Liebes- und Intrigen-

spiels zur Tugend. Es ist der üppigste und kultivierteste Hof der Welt, der Kreis Leos des Zehnten, des Medicäers, der Liebe, Kunst und Politik in so bunten Ketten durcheinander wirrt. Eine Verschwörung von vier Kardinälen leitet hindurch, aber sie ist geknüpft, gehalten, gelöst aller Enden von den Liebesschicksalen, die in des Papstes Park sich abwandeln. Der greise Riario schielt geilen Blicks auf des Papstes Freundin Imperia, die grosse Hetäre. Die aber zieht es just zu Ippolyto, dem jungen Sohn des Giuliano Medici. Der wieder sehnt sich zu Imperias Tochter Laura — und diese, die herbjunge Diana-gleiche, liebt nur einen Mann: Giuliano, den Vater Ippolytos und Bruder des Papstes. Petrucci, ein wildwütiger Hitzkopf von Kardinal, begehrt nach Laura und wird verschmäht. Da macht er mit Riario Verschwörung wider die Medici. Aber inmitten dieses bunten Knäuels von Leidenden, Lüstelnden, Schwärmenden stehen unverletzlich die beiden Brüder, eines grossen Hauses reifste Söhne. Leo ist der Glückliche, Fortunas Bändiger, wie seine Mutter ihn im Traume sah: „ein grosser Löwe ohne Schmerz und Sorgen, ganz zahm und lind", ein Meister der Geschicke, der fast ohne Wissen stets das Siegende, Richtige ergreift und mit sanfter List fast kampflos allem obsiegt, der Herr des Lebens. Und Giuliano, der lächelnd Kühle, der nur noch Schauende, der rein Geniessende, um dessen unfassbare, unirdische Selbstsucht die junge Diana aus dem Leben stürzt — Giuliano, der ‚Fremde der Geschicke', der am Schlusse sich plötzlich vor geschlossenem Vorhang stehen findet, der „zum Epiloge wider Willen wird". Dieser ganz Getragene, ganz willenlos Leichte inmitten der süchtig taumelnden Welt — das ist wohl dieses Dichters bestes, melancholisch-heiterstes, schönstes Gebild. Auf der Grenze, ehe der Vorhang dramatischer Kunst sich vor dem ganz Tatlosen, Willensbefreiten schliesst, ist es hier dem Emil Ludwig gelungen, sein Wesen in einem in sich harmonischen

und wenn technisch nicht vollendeten, so doch durchaus spielbaren Bühnenwerk auszuprägen.

*

Hat sich in dieser Komödie ein junger Dichter in seiner Art zu rein geniessbarer Form vollendet, so weiss ich doch einen andern, dessen Art sich zur Vollendung wandelt, dessen Kraft und Klugheit, Kunst und Klarheit vor unsern Augen wächst, dass es Lust zu sehen ist. Von Werk zu Werk. Von Wilhelm Schmidtbonn ist ,Der Zorn des Achilles' erschienen. Was ist an Kern und Kraft, Freiheit und Zorn, Sicherheit und Helle der Seele dieses Dichters zugewachsen, seit er das wirr zitternde Lied von der ,Mutter Landstrasse' sang! Wie stark und bestimmt ist seiner Sprache jetzt der ganz freie, ganz fügsame, scheinbar regellose und tief musikalische neue Jambenrhythmus herangewachsen, der sich im ,Grafen von Gleichen' aus der fünffüssigen Tradition zu lösen begann! (Es scheint mir die technisch bedeutendste Errungenschaft der letzten Jahrzehnte, der erste wirkliche Fortschritt nach Hofmannsthal, dieser stählerne Rhythmus.) Zu welcher schlichten Macht und Pracht ist in aller Einfalt und Gradheit diese Sprache aufgestiegen, die es heute wagen kann, ganze Wendungen aus dem Homer fast wörtlich herüber zu nehmen, ohne dass sie als Fremdkörper wirken! So voll sinnlicher Wärme, so ganz voll Blut und Erde sind die Worte dieser Schmidtbonnschen Gestalten, dass sich die leuchtende Gegenständlichkeit homeerischer Bilder ganz organisch einfügt. In gleichem Sinne sind die berühmten Situationen des Dichtervaters mit so lebendiger Phantasie neu durchlebt, in so klar und stark gestimmte Szenenbilder gefangen, dass jene intimere Tönung der Gestalten, die dramatische Unmittelbarkeit verlangt, eintritt ohne alle Verkleinlichung und Banalisieruug der grossen Motive. Schmidtbonns

neue Züge sind aller gymnasialen Griechen-Verschönlichung fern, haben die adlig schlanke Herbheit griechischer Vasenbilder und fügen sich deshalb ganz ins homerische Bild, modeln es zwanglos, unmerklich um. (Hier ist anzumerken, dass des Dichters szenische Phantasie nicht nur im rein Dekorativen, vor allem auch in seiner grosszügigen Behandlung der Massen unverkennbar beeinflusst scheint von Reinhardtscher Bühnenkunst! — eine sehr merkwürdige, aber nicht beispiellose Rückbefruchtung eines Dichters durch einen Regisseur.)

Der grösste Fortschritt für Schmidtbonns literarische Person aber ist die wegsichere und entschiedene Art, wie hier die Fabel dem psychologischen Mittelpunkt einhellig zugeordnet ist — dem Zorn des Achilles, dem Widerstreit eines masslos trotzigen, tief verletzten Einzelstolzes mit dem Interesse eines Volkes. Vom Streit der Könige bis zum Auszug des Patroklos folgt der Dramatiker dem Homer; dann aber braucht sein ganz auf das eine Menschenschicksal konzentrierter Wille eine andere, mehr tragische Konsequenz, als sie das gleichmässig verbreitete Interesse des Epikers gibt. Nun modelt er die Fabel: die Fürsten selbst liefern aus arger List um Achilles zum Kampfe zu reizen, Patroklos dem Hektor ans Messer; hernach, durch des Peliden erstes Rasen eingeschüchtert, bieten die Troer Frieden an, Agamemnon schlägt ein, die Griechen jauchzen der Heimkehr — und nun (das ist die Feinheit dieses Zuges!) wird des Achilles Mordgier wider Hektor den Griechen nicht weniger verhasst und gefährlich als vorher sein Fernbleiben vom Kampf. Umsonst flehen sie ihn an; Achill erschlägt seinen Mann; der Friede ist zerstört. Die Griechen fluchen ihm, drohen ihm Tod. Aber im Toben seines letzten Zornes zutiefst erschöpft, entschreitet Achill den ihm so Fremdgewordenen zu freiwilligem Tod in den Scharen der Troer. Der unversehrbare Halbgott

Homers konnte freilich so nicht sterben, aber das Drama braucht menschliche Helden.

Die Abwandlung der Fabel scheint mir meisterlich. Was einzuwenden wäre, geht gegen den innern Nerv des dramatischen Baus. Sein Gleichgewicht ist nicht vollkommen. Zu sehr ist Schmidtbonns Anteil und Liebe auf Seite des zürnenden Achill. Der Friedenssehnsucht der Völker wird zwar in starken Szenen ihr Recht, aber der Volksfürst Agamemnon bleibt doch ein zu eng gemeiner, persönlich kleiner Gegenspieler. Das nimmt dem Werk etwas an sinnbildlicher Grösse und an dramatischer Kraft, tragischer Erschütterung. Hier ist ein lyrischer Rest von Parteilichkeit, dem Schmidtbonn noch entwachsen soll. Trotzdem ist ‚Der Zorn des Achilles' das weitaus hoffnungsreichste und erfüllungsstärkste Werk, das diese fünfte Wanderung auf den neuen Wegen zum Drama mir gezeigt hat.

DEUTSCHES DRAMENJAHR
1910

ENTTÄUSCHUNGEN UND HOFFNUNGEN

Am Ende dieses sechsten Jahres dramaturgischer Observation sieht sich der Wetterwart um — und bekämpft mühsam reaktionäre Anwandlungen. Was ihm auf den Lippen liegt, ist eine Parole, die etwa klingen könnte: Zurück zu Hauptmann! Heil Fuhrmann Henschel! Hoch Rose Bernd! Damit hätte er gesagt, dass er dieses beständigen Neuansetzens und Neuversagens, dieses lahmen Hochflugs, dieser halben Heldentaten todmüde ist und seinen Geist ruhen lassen möchte, bei den einstweilen letzten Werken deutscher Bühnendichtung, in denen Kraft und Erkenntnis im Gleichgewicht, und die bis in die letzte Zeile hinein gesättigt sind mit Können, Können, Können! ‚Fuhrmann Henschel' und ‚Rose Bernd' nenne ich als die klassischen Werke des naturalistischen, des neufatalistischen Weltgefühls, nenne sie als die untadeligen, in sich ruhenden Meisterwerke, die unproblematisch vollendeten, die so den stärkern ‚Webern', dem reichern ‚Geyer', dem tiefern ‚Kaiser Karl' ästhetisch weit überlegen sind. Denn was uns zur Orientierung not tut, damit wir in diesem Schwall von Absichten und Strebungen nicht den Boden unter den Füssen verlieren, ist die täglich wache Erinnerung an ein ganz gestaltetes, ein wirklich gekonntes Kunstwerk, und zu solcher Ermunterung ist das nächste Beispiel vielleicht kräftiger als das fernste. Mehr als ‚König Oedipus' kann uns ‚Rose Bernd' lehren, in der jedes Wort und jede Handlung mit Leben geladen ist, mit dem sprachlich erzeugten Leben leidender Menschen, in der alles durchzittert ist vom Rhythmus desselben einheitlichen starken Weltgefühls, das diesen Stoff gefunden, diese Menschen gesehen, diese Szenen gewählt hat. Nur dass uns dieses Weltgefühl seinem Inhalt nach auf die Dauer nicht genügt, dass wir neben dem leidenden Menschen wieder den handelnden, statt der

fatalen Situation den bewegten Konflikt, den freien Kampf sehen wollen. Weil dies aber eine Lebensfrage der neuen Generation, ein innerstes Bedürfnis der werdenden Kultur ist — so müssen wir nicht bloss wachen, sondern auch arbeiten. Müssen der rastlosen Arbeit der Zeit, die so ringt um den dramatischen Ausdruck ihres neuen Lebens, nicht den Anteil versagen, so sehr ihre einzelnen Produkte uns verstimmen mögen. Wir dürfen nicht müde werden, ihr helfend, sondernd, ermunternd zuzusehen. Und einen Augenblick der Ermüdung niederkämpfend, weigert sich der dramatische Wetterwart entschieden, irgendeine Parole auszugeben, die mit dem Worte ‚Zurück' beginnt.

Dann freilich muss er sich wieder dem in sich Unzulänglichen zuwenden, dann muss er wieder seine ganze Wachsamkeit schärfen, um — jeden guten Willen gern anerkennend — nirgends den guten Willen für die Tat zu nehmen. Denn solange wir uns an interessanten Absichten genügen lassen, werden wir keine starken Taten haben. Der Kritiker, den ein klares Grundgefühl und ein sicherer Grundwille in dieser Zeit gründet, lasse sich deshalb ruhig anspruchsvoll und hochmütig, hartnäckig und dogmatisch, ungenügsam und rechthaberisch schelten: das sind lauter Lobsprüche. Wer ein Ziel sieht, darf jedes Wanderers Weg werten. Ob er recht gesehen, entscheidet die Geschichte. Dass er unerbittlich zu seinem Ziel hält, ist das sittliche Minimum, für das ihn sein Selbstgefühl entscheidet, ohne das kritische Arbeit in jedem Fall wertlos wäre. Und dies vorausgeschickt —: es ist wiederum armselig bestellt mit der dramatischen Ernte von 1910. Sie besteht zu grösserm Teil aus sichern Enttäuschungen und unsichern Hoffnungen.

*

Zu den Enttäuschungen zählt mir vor allem Johannes Raff aus Wien. Sein Drama ‚Der letzte

Streich der Königin von Navarra', das vor drei Jahren gelesen und gespielt, geliebt und gelobt wurde, konnte mit seinen lyrischen Überschwemmungen und Strudeln das hoffnungsvolle Zuviel eines beginnenden Dramatikers oder das einmalige szenisch-lyrische Aufflackern und Ausbrennen einer schell fertigen Begabung sein. Nach dem neuen Stück — ‚Der Zerstörer' — bin ich mir zu Raffs Ungunsten sicher geworden. Leergebrannt ist die Stätte; eine matte, mühselige Wiederholung des Themas der ‚hohen Liebe', idealistische Verhimmelung grell gegen vampirische Sinnenraserei gepinselt. Und in die Mitte gesetzt der wild-edle, leidvoll-geniale Künstler, dies trostlose Refugium aller im Grunde einfallslosen, das heisst: im Grunde unkünstlerischen Poeten, diese wehleidige Selbstbespiegelung romantischer Dilettanten. Nichts ist unerträglicher als diese Künstler, die uns statt Kunstwerken ein chronisches Gejammer über ihr schweres Künstlerlos geben! Wenn sie es doch sein liessen! Wenn sie sich doch nicht opferten! Wenn sie doch sich und uns verschonten, diese abscheulich Unfruchtbaren und Verlogenen! Nichts unerträglicher und nichts banaler! Und nichts banaler als diese Zweifrauensituationen, in die dieser Maler Giovanni, genannt il Tedesco, gestellt ist und nichts banaler als die Renaissance dieses pisanischen Tyrannenhofs mit seinen in der Wiener Dichterschule nachgerade obligatorischen Mordfesten. Hier ist überhaupt die Wiener Neuromantik am Ende. Raff breitet ihre Requisiten in plattester Nüchternheit hin, um sie dann mit rein mechanischer Kraft durcheinanderzuschütteln, ein künstliches Chaos zu erzeugen. Eine gleichgültig triviale Sprache arbeitet solange in Wiederholungen, bis eine Art quantitativer Nervosität entsteht; aber innen bleibt alles kalt und strudelt in dürrer Begrifflichkeit um die Worte ‚Kraft' und ‚Lust' und ‚Not' und noch ein paar. Kein Rhythmus trägt und eint diese Rede mehr, wie Spreu umfliegt sie uns:

Stark muss man sein. Ich bin's. Noch mehr als sonst.
O noch viel mehr! Denn . . .! Sag nun, was du willst
Mit diesen Reden! Sieh mich an und sag's.
Ich?
Du!
Ich nichts. Ich weiss nicht. Ich will nichts.
Allein mich treibt's, und also muss ich reden.

So reden diese Leute, reden jede dramatische Situation zu Tode, und wenn ihre dürre Begrifflichkeit zynische Kraft vortäuschen will, leisten sie sich nüchterne Geschmacklosigkeiten wie:

Du weisst, die Frau vom Haus, die blonde Frau,
die so verträumt und so verloren ist,
doch manchmal Krämpfe kriegt, die wild sie machen —

oder völlig verplattete Hofmannsthalereien wie:

Wer weiss das? Wer? Nichts weiss man auf der Welt!
Alles kann sein, so lange wir noch leben —

die dann ins Mechanisch-brutale zurücktrotteln:

Ja, Angelo! — Ich mach euch wohl ganz dumm?
Wundert euch nicht zu sehr! Ich bin vielleicht
nicht ganz bei Trost. So heisst's ja wohl, nicht wahr?
Bin nicht bei Trost! Drum eben brauch ich Trost!
Schaut nicht so drein! O Gott, nicht wieder weinen!
Ich laufe euch davon!

So poltert diese Talmiekstase auf jambischem Knüppeldamm ununterbrochen durch einhundertsechsundsiebzig Druckseiten und muss ihre Talminatur jedem fühlenden Ohr verraten, weil sie ohne den Klang bleibt, der das sinnliche Korrelat jeder kunststarken Notwendigkeit ist, weil sie ihr Metrum mühselig und äusserlich mit Flickworten,

;ezwungenen Satzstellungen, nutzlosen Wiederholungen ınd schwunglosen Kleinsätzen füllt. Einige wenige Male :edet sich Raff durch diesen ungeheuern Redestrom bi- in eine tragfähige Stimmung hinein, und ein lyrische Klang steigt auf, der wirklich zu uns reden könnte, einigr wenige Male. Aber die Hoffnung auf den Dichter Raff ise mir mit diesem Stück voll mechanischer Brunst gründlich zerstört.

•

Zu den Hoffnungen zählt mir Hans Franck aus Hamburg. Sein neues Drama: ‚Herzog Heinrichs Heimkehr‘ beweist den gleichen Ernst, die gleiche Reinheit der Absicht wie der ‚Herzog von Reichstadt‘ und ist entschieden glücklicher in der Motivsetzung: Der alte Herzog, der dreissig Jahre ausser Landes war, in Pilgerfahrt und Gefangenschaft, kehrt heim und fordert die Krone, die der Sohn in ursäglichen Mühen erstritt und befestigte, zurück; nun steht Anspruch gegen Macht, Recht gegen Leistung, Tradition gegen Schöpferkraft — wie Vater gegen Sohn. Der Konflikt ist recht im Sinne der neuklassischen Schule ideal gesetzt. Aber minder ideal gelöst: der Vater kehrt als Pilger heim; der Sohn will ihn, auch nachdem er ihn hat erkennen müssen, nicht anerkennen. Aber zur Gewalttat ist er auch nicht fähig: er beschliesst die unwahrscheinliche Halbheit eines öffentlichen Waffenganges mit dem offiziell abgeleugneten Prätendenten. (Was dem Greise gegenüber doch beinah Mord ist und ein feiger dazu!) Dem Alten reift inzwischen Einsicht: er müsse um des Landes willen der jungen Kraft weichen. Er schwört — aber erst, nachdem sich der Sohn durch Ableugnung des Vaters meineidig gemacht hat — vor dem Volk die eigene Identität ab. Dadurch überwunden, gibt nun der Sohn sein Spiel auf und wirft sich ihm schamvoll zu Füssen. Aber der Alte verzichtet und

stirbt — während wir glauben sollen, dass der Junge (obwohl offenkundig beinah Vatermörder und ganz meineidig?) in Ansehen sein Volk weiter beherrscht. Die Unwahrscheinlichkeit ist nur die äussere Manifestation der innern Unentschiedenheit, mit der Franck noch dem hier gesetzten Konflikt gegenübersteht, für den (künstlerisch gesprochen) eben keine glücklich lösenden Zufälle, sondern nur tragische Entscheidungen existieren. So ist auch theatralisch der sehr kräftige Anlauf der ersten zwei Akte im dritten ins Stocken geraten. Das szenische Kompositionstalent scheint mir gleichwohl bewiesen und gegen Francks erste Arbeit im Fortschreiten. Auch das eigentliche Dichtervermögen des jungen Autors wächst wohl — aber langsam. Francks Kunst entzündet sich am Zusammenstoss einer Idee und einer Anekdote und arbeitet langsam und mühevoll erst jener reichern Region zu, in der die echten Dichter schon zur Welt kommen: wo Kunst aus Erlebnis, aus Menschenschau unmittelbar aufsteigt. Seine Gestalten sind zunächst als bedeutsame Typen einer Absicht hingestellt, und nur allmählich und nie bis zum Rand füllt er sie mit Lebensblut nach. Manche bleiben banale Funktionäre. Aber die Kraft ist da: im Vater wie im Sohn und auch in mancher Nebengestalt zucken zuweilen ganz individuelle, dramatisch-dichterisch gezündete Lichter auf, die jene Zweckwesen zu Menschen machen; die uns vom Verstehen zum Fühlen überleiten. Ich glaube, dass diese nachträgliche Eroberung der dichterisch-sinnlichen Sphäre bis zum gewissen Grade möglich ist, und dass Franck auf gutem Wege ihr zugeht.

Dafür zeugt mir auch der Stand seiner Sprache — denn hier ist schliesslich der untrügliche Prüfstein für jedes Dichters Metall. Francks Sprache kennt auch viel Krampf und gewaltsamen Wirbel. Nur dass sie nicht, wie Raffs, damit den Schrei einer ekstastisch erlebten

Sinnlichkeit nachäfft. Sie steht im Dienst des Gedankens, der oft noch in theoretisch wuchtiger, undramatischer, undichterischer Diskussion ausströmt, öfter aber das Bett der dramatischen Form, die Äusserungsart lebendiger Menschen sucht: hier wühlt sich nun Francks Sprache ein, ängstlich bemüht, den Rhythmus lebendiger Rede, den Ton der Natur zu fassen. Oft entsteht noch Überdrängtes, hastend Unklares, oft bleiben blassbanale Partien. Aber zuweilen gelingt der tiefe Ton, der uns dramatische Illusion gibt, der unser Interesse in Lebensanteil verwandelt.

Wie weit Francks eigentlich dichterische Kraft reichen wird, wie weit es ihm gelingen wird, seinen Willen in den erträumten Leib anderer Menschen hineinzulegen und aus dem Munde erträumter Seelen herauszusprechen, das kann niemand voraussagen. Möge er bald die blasse und schwer zu durchfärbende Typik des Herrscherdramas verlassen und seinen Geist durch engere, schärfer konturierte Lebensformen hindurch zur Gestalt zwingen. Einer, der selber hinter dem kalten Ofen des Königsdramas gesteckt hat, rät ihm das *). Es ist in Francks Geist ein andachtsvoller Ernst — Andacht zu neuen menschlichen Freiheitswerten! — um dessentwillen man es nicht froh genug begrüssen könnte, wenn dieser Autor Macht über die Bühne gewänne.

*) Vergleiche „Das Blut“ von Julius Bab.

BEHARRLICHE ROMANTIKER

Jenseits von Hoffnung und Enttäuschung wirkt auf uns die Produktion einiger dramatischer Dichter ein, die ich vor einem Lustrum hier zuerst vorführte. Ihr Werk hat inzwischen an Bändezahl und Ruf gewonnen; eine neue Physiognomie gewann es nicht. Die Entwicklung dieser Künstler bestand vielmehr darin, all jene physiognomischen Merkmale, die von Anbeginn ihren Charakter und ihre Beschränkung zeichneten, zu verschärfen; aber den Bedürfnissen der Generation, den Forderungen der dramatischen Form genügt ihre so ausgeprägte Eigenart ebenso sehr und ebenso wenig wie von Anbeginn. Und in diesem Sinn geben sie Jahr um Jahr das gleiche Werk.

Von Herbert Eulenberg ist diesmal — seit sehr vielen Jahren zum ersten Mal — kein neues Stück zu verzeichnen, und das ist vielleicht ein hoffnungsvolles Symptom. Ohne alle Ironie gesagt. Denn Eulenbergs Talent hat ja in diesem Jahr nicht etwa brach gelegen; es hat vielmehr ganz überraschend reiche Frucht getragen. Er hat den köstlichen Band ‚Schattenrisse' veröffentlicht und eine kräftig gescheite Rede über Schiller, er hat eine theatralisch kluge Umformung eines seiner ältesten und stärksten Bühnengedichte, der ‚Anna Walewska', vorgenommen, er hat einen Band Novellen ediert und ein Buch Sonette angekündigt. All das deutet auf ein Blühen der Kraft, zugleich auf eine wachsende Umsicht des Geistes — und könnte die Hoffnung wecken, dass Eulenberg mit vertiefter Einsicht, mit einem reinern Gleichgewichtsgefühl, einem geweiteten Horizont zur Gestaltung dramatischer Kämpfe zurückkehren wird. — Freilich, was andre ebenbürtige Talente in diesem Jahre ediert haben, drückt auf unsre Hoffnung und scheint uns (im Gegensatz zur Unendlichkeit und Unberechenbarkeit des Genies) die starre Unveränderlichkeit des Talents zu lehren.

•

Von Eduard Stucken, dessen gewählt abseitiges Talent ich damals würdigte, als ich zuerst hier die Wege zum Drama ging, und der inzwischen zu Ruhm und Erfolg gekommen ist, von Eduard Stucken liegt wiederum ein Versdrama vor. Ein Versdrama, das zum ersten Mal die heilige Dämmerung der Gralswelt verlässt und zugleich den Vers, jenen doppeltgereimten, daktylisch schweren Vers aufgibt, der dieser Dichtungen enggeschlossenes Kleid war *). Sein neues Drama ‚Astrid' nimmt den Stoff aus einer mittelalterlich isländischen Überlieferung und kleidet sich in den üblichen fünffüssigen Jambus. Wer fürchtet (und das übelkonventionelle Ibsenstück ‚Myrrha' konnte solche Furcht wecken), Stucken würde sich mit seinem Gralvers jeder sprachkünstlerischen Kraft begeben, der wird hier wohltätig enttäuscht; wer aber hoffte, dieser Dichter werde an einem neuen freiern Stoff auch einen neuen Geist entfalten, der unmittelbarer, tiefer aus unserm Lebensbedürfnis herausschürfe, der wird nicht minder enttäuscht. Im letzten kulturellen und dramaturgischen Sinn hat sich Stuckens Drama mit dieser Abwendung vom Gral nicht gewandelt. Nur die Stimmungsfarbe ist geändert. Statt der weichen Wortmusik der Gralsdramen, auf deren Versen man wie auf schweren, hohen Teppichen hinschritt, gibt Stuckens Sprache jetzt einen harten, trockenen Ton. Ganz überraschend spröde und musiklos sind diese Jamben; vielleicht war die benebelnde Monotonie der früheren Verse doch auch Armut an musikalischer Phantasie? Aber Stuckens neue Sprache ist deshalb nicht tot, nicht wirkungslos: sie ist knapp, kräftig und einfach und von den Bildern der nor-

---

*) Das im gleichen Jahre erfolgreich gespielte (aber schon viel ältere) Bühnengedicht „Lanzelot" unterscheidet sich in nichts Wesentlichem von „Gawan" und „Lanval", steht aber durch seine verworrene und lockere Motivenverkettung wohl an ästhetischen Wert unter den Graldramen am tiefsten.

dischen Saga klar und schön durchfärbt. Kennerschaft ist da wirklich zu Kunst umgesetzt. So entsteht eine trockene und helle Luft, in der Stuckens Helden gross und sichtbar zu ihren Kämpfen schreiten können. Es ist im Grunde der älteste aller Stoffe, dem Brunhildmotiv eng verschwistert: die königlich stolze Frau, die sich vom geliebten Helden verraten wähnt und an einen geringern bindet. Dieser Mindere ist des Helden Blutsfreund und noch edel genug: er log nicht, er liess sich kaum ein wenig von der Gelegenheit treiben. Und der Held verriet nicht, er spielte kaum einmal mit dem Gedanken der Untreue — er kehrt zurück, da es zu spät ist. Nun stehen die drei da: unschuldig, schuldig und ganz verloren. Und wie sie, aller Sühneversuche spottend, dem Verderben zutreiben, wie Astrid nicht ruht, bis Bolli und Kjartan einander vernichten, das ist der Inhalt des Stückes und ist mit theatralischer Kraft und vornehmer Haltung gegeben. Ja, eine Szene des vorletzten Aktes: da die drei, ehe sie ins letzte Verderben gehen — unwiderstehlich getrieben, furchtbar geweiht — einander zum Abschied küssen, ihrer Liebe treu, aber treuer bis in den Tod dem Gesetz ihres Stolzes —

„den breiten Schattenweg
ins düstre Tal muss einer von uns gehn.
Wer? Sterne wissen's. Aber Todfeindschaft
tilgt Liebe nicht. Ich küsse dich, mein Bruder"—

diese Szene ist ergreifend gross. Das ganze aber scheint mir mehr eine kühl fesselnde Schönheit als ein menschlich erregendes, lebenswichtiges Werk. Wie es in den Gralsdramen war, so bleibt es hier: zu einfach und primitiv ist hier die Konfliktsetzung, zu geradling starr die Charakterführung. Das ist nicht das neue, aus aller Verstrickung siegreich herausgeraffte Heldentum befreiter Menschen, das wir ersehnen — das ist und bleibt das unerprobte, von unsern

Lebensnöten unerprobte Heldentum alter Sage, als schönes Schauspiel liebevoll hingemalt und zuweilen wohl durch eine Geste grosser Kraft, edler Einfalt ergreifend. Aber nicht unsre Sache wird gehandelt. Kein gehobenes Abbild oder Vorbild unsres Lebens entsteht, im edel Dekorativen bleibt alles, und Stuckens Pfad — mit kulturvollem Ernst geebnet — bleibt eine Sackgasse, ab vom Wege zu neuer, grosser dramatischer Kunst. Man soll sie mit geniessendem Respekt begehen — aber rechtzeitig umkehren.

*

Ein starkes Beispiel für die Unveränderlichkeit des Talents allen stofflichen Anforderungen gegenüber gibt auch Emil Ludwigs neues Buch. Es enthält zunächst eine einaktige Tragödie: ‚Atalanta'. Hier zum ersten Mal ist nun Ludwig auf eine dramatisch grosse Kontrastwirkung aus, trachtet nach theatralisch wuchtigem Zusammenschlag zweier gleich grosser Kräfte. Mit der genial glücklichen Hand, die er bei Anfassen jedes Stoffes beweist, bildet er die Sage von der kalydonischen Eberjagd zu einer irdischen Spiegelung des Kampfes der Götter und Giganten, der kosmischen, kulturellen, schönheitshellen und der irdisch-elementaren, fruchttragend nächtigen Gewalten. Althaea, die Königin, ist von Gigantenstamm, sie ist die grosse Gebärerin, ganz Leben, ganz Tochter der Erde, Feindin jeder bloss glänzenden Form, Feindin jeder sich selbst geniessenden Jungfräulichkeit, Feindin der Olympierin Artemis, der unberührten Göttin heller Jagdfreude. Der Feindin sendet Artemis den verheerenden Eber; der Sohn Meleager soll ihn mit den besten Griechenhelden erschlagen. Aber nicht ihm erliegt die Gottesgeissel, sondern der Jungfrau Atalanta, die wie die zur Erde gekommene Artemis, den silbernen Bogen um die schmale Schulter, aus den kühlen Bergen Arkadias herschreitet. Sie trifft zuerst das Untier,

dann gibt ihm Meleager den Todesstoss. Ihm wollen die Helden den Siegespreis reichen: aber der Gigantensohn ist entflammt für die Jägerin; Atalanta reicht er den Eberkopf, und den eigenen Oheim, der ihm wehren will, erschlägt er. Althaea, die Königin, sieht ihren Sieg zur tiefsten Niederlage gewendet, und nun stösst sie das Holz, an das die Moiren Meleagers Leben knüpften, in den Altar, dass es mit dem Leben des Abtrünnigen dahinschwinde. Aber noch wird sie betrogen: denn da Meleager nun doch mit der Sinnenlust seines Geschlechts nach der olympischen Jägerin verlangt, ruft Atalanta zum Schutz ihres Magdtums die Götter an, und während die zürnende Mutter sein Lebensholz verbrennt, glaubt Meleager den sanften Pfeilen des Gottes Apollon zu erliegen und stirbt in Anrufung der Olympier. Althaea aber verfällt den Erynnien, den furchtbaren Schwestern ihres wilden Geschlechts.

So ausserordentlich geschickt und klug all dies gesonnen, geordnet, verbunden ist — es lässt uns kalt; es zwingt uns keinen Anteil ab, weil es ohne leidenschaftlichen Anteil ergriffen ist. Das Schicksal dieses Jünglings, der „schmachtend unter Wilden, bei Rauhen zart und einsam übers Mass“ im Zusammenstoss zweier Grundkräfte zermalmt wird, ist Ludwig kaum Herzenssache gewesen. Deshalb wirkt all die tragische Geschwelltheit der Sprache oft kalt, rechnend gesetzt — geschwollen. Deshalb bleibt gerade Meleager ein gleichgültiger, jugendlicher Held, und auch seine Mutter (die wie Oswalds Mutter und Klaras Vater die eigentliche Trägerin der Tragödie sein soll) ergreift uns in ihren gut gefügten Reden kaum und bekommt etwas von einer Paraderolle. Wie denn dies Stück überhaupt im selben Masse sich dem Theatertauglichen nähert, wie es sich vom dichterisch Echten Ludwigs entfernt.

Denn dies Dichterische ist eine betrachtende, geniesserische Entzückung und somit lyrischer Natur, an Betrach-

tung von Menschen gewandt und deshalb dem Dramatischen verschwistert — und doch nie dramatisch, weil nur Betrachtung und nicht ethisch gespanntes Mitleben. So bleibt aus dieser Ebertragödie nur ein Stimmungsklang: der silberne Klang, mit dem sich olympisches Lieben aus düstrer Riesenwelt abhebt, der ist gefühlt und deshalb fühlbar gemacht. Nichts ist mir ins Innere gedrungen von diesem grossen Akt als der Atalanta Kommen und Gehen — wie sie aus schwarzem Walde hertritt und in Waldesdunkel entschreitet, ganz die gleiche, die silbern unberührte, mit dem Ruf nach ihren Hunden: „Laelops, Alektor!"

Weil aus geniessender Betrachtung, nicht aus wirkendem Teilhaben Ludwigs Kunst stammt, deshalb ist sie (gerade wie Stuckens, gerade wie der grösste Teil unsers heutigen Könnens!) am reinsten im dekorativen Spiel, und deshalb gewährt kaum eine Dichtung Ludwigs bis heute einen so reinen Genuss wie das im gleichen Bande enthaltene Ballet: ‚Ariadne auf Naxos'. Wieder ist mit genialem Griff uralte Fabel zu neuem Tiefsinn gehoben. Für Nietzsche war Ariadne und ihre Klage nur eine Metapher für die Einsamkeit des dem Gotte Ausgelieferten — Ludwig dichtet wirklich aus dem Mythos heraus: Theseus lässt die Geliebte am ersten Tage auf Naxos zurück, da sie „im Sturm entschlafen" ist; aber der Gott der Stürme, Dionysos, nimmt sie auf, er bietet ihr Wein und begegnet ihrer klagenden Frage mit den Worten: „Wein ist Theseus!" Und im Licht dieses gross gesetzten Wortes leuchtet die alte Fabel in tiefem Sinn auf: jede Liebesfahrt verliert den Geliebten, aber sie gewinnt den Gott, den Gott des Rausches: Wein ist Theseus! Und um diesen Sinn sind kostbar reiche Girlanden geschlungen. Pan ist Prolog, und Echo, die schon immer unsichtbar hineinrief, ruft in sichtbarer Gestalt uns zum Ausklang an. Horen, Chariten und Eroten künden den Gott, Iris und Hermaphroditos mischen sich ins Spiel

und Chöre von Okeaniden und Najaden, Oreaden, Satyrn, Bacchanten und Mänaden verschlingen sich. Alles ist von einem höchts beweglichen musikalischen Gefühl in immer wechselnden Rhythmen gesprochen, von gebildetster szenischer Phantasie geordnet. Wenn Rhythmus und Reim, die zum Teil am zweiten ‚Faust' geschult sind, zuweilen so banal und gewaltsam in der Wahl der füllenden Worte sind— wie es zum Teil die Verse des alten Goethe auch sind— so tut das nicht viel. Denn durch das Ganze dieser Sprache geht ungebrochen ein grosser musikalischer Zug und macht dies Gedicht zur denkbar günstigsten Textvorlage für einen genialen Komponisten, der freilich ein tiefer und reicher Melodienfinder, kein Programmatiker sein müsste. Dass dieses prachtvolle, einstweilen auch ohne Musik genussreich zu lesende Textbuch zwar die Möglichkeiten von Ludwigs schwelgerischer, szenisch-lyrischer Kunst aufs beste erfüllt, nicht aber unserm Bedürfnis nach dramatischer Lebensgestaltung Genüge tut, das braucht nicht erst bewiesen zu werden.

REAKTIONÄRE KLASSIZISTEN

Wenn Emil Ludwigs leicht und reich hinspielendes Talent durch keinen andersartigen Stoff aus seiner Bahn zu locken ist, wenn selbst von seiner Götter- und Gigantenschlacht nichts haftet als eine lyrische Impression — um wieviel weniger wird da unser ernsthaftester, geistigster und hartnäckigster Poet aus seinem Zentrum zu bewegen sein: Paul Ernst. In der Tat ist erstaunlich, wie scheinbar entlegene Stoffe er seinem Prinzip einordnet. Von 1909 noch legt der Inselverlag eine Komödie vor: ‚Über alle Narrheit Liebe'. Die Anekdoten von Aristoteles und Thais auf der einen und der Witwe von Ephesus auf der andern Seite werden hier innerhalb eines Liebesquartetts als Exempel männlicher und weiblicher Narrheit abgewandelt. Aber es geschieht so programmatisch, so gründlich, so hartnäckig dialektisch, so unendlich übersichtlich glatt, dass für mich, trotz vielen wirklich schönen Worten und feinen Wendungen, das Resultat ganz das Gegenteil von erheiternd ist. Viel schwerer wiegt die 1910 im gleichen Verlag edierte ‚Ninon de Lenclos'. Es ist ein bedeutendes, in sich vollendetes Stück des Ernstschen Stils. Rigoros wird die neutrale Szene mit fast ganz unmotivierten Auftritten durchgeführt; hart und stark die ethische Typierung an den Figuren vollstreckt: ein plebejisch fanatischer Begehrer Ninons, ein halbtoller Bürgerssohn, bekommt als ihr künftiger Inhaber mit ein paar finster prächtigen Strichen das Gepräge wahllos gehetzter Sinnlichkeit; ihr gegenwärtiger adliger Liebhaber, der jenem zum Opfer fällt, ist der fade Durchschnittsgentleman; dann im Mittelpunkt der Handlung: Ninons erster Liebhaber, jetzt ganz Gottergebenheit und Tugend, sein und Ninons Sohn, ganz die verwirrte und in den Tod flüchtende Unschuld, und schliesslich Ninon ‚die' Buhlerin, die trotz allen edlen

Wallungen ihrer Schuld nicht entgehen kann. Denn nochmals sei es gesagt: Ernsts Technik, seine gläsernen Menschen, die stets selber zuschauen, wie der Mechanismus des Ernstschen Sittengesetzes in ihnen abläuft — diese rigorose Technik ist nur möglich als Abdruck einer ebenso rigorosen, brutal schlichten Ethik. Für Ernst ist die berühmte Ninon zuerst und zuletzt doch ganz einfach eine Dirne, und er verwirft sie um bestimmter Handlungen willen entscheidend. Das aber ist es, wogegen ich heftig Front mache — und ich denke mit den besten Geistern der Zeit im Bunde zu sein —: diese Rückführung von Gut und Böse auf einzelne festgelegte Taten, diese Werkgerechtigkeit, die konsequent zum absoluten Autoritätsglauben, zum Katholizismus führt, ist ein kultureller Rückschritt. Sie führt zur Verarmung des Lebens; denn der Protestantismus, der den Wert im innersten Glauben des Individuums sucht, wie er sich in verschiedenen Taten entladen kann — dieser Protestantismus kennt eine viel reichere, vielfältigere Welt von Individuen als die katholische, die nur so armselig viele Menschentypen als bekannte Handlungstypen und im letzten Ende gar nur ‚gute' und ‚böse' bekennt. (Wovon die dramaturgische Spiegelung Paul Ernsts Einfarbigkeit gegen Shakespearesche Universalität ist.) Von Gesetz und Pflicht wollen wir freilich wieder wissen: aber die ganze ungeheure Kulturarbeit von Luther bis Nietzsche darf damit nicht negiert sein. Es ist das Gesetz des Einzelnen, die Pflicht der Individualität, an die wir glauben, die wir verkünden, die wir vom blossen Getriebensein, blossen Lüsteln, Betrachten, Bewitzeln des Einzelnen heftigst abheben wollen. Wir wollen eine neue Sittlichkeit — Ernsts Typenblick erspäht uns eine alte, zu alte Moralistik. Eine ‚Dirne' ist vor Gott eine Verlorene — gut! Aber ist jede eine Dirne, die das Leben einer Dirne führt? Es ist die geschichtliche Bedeutung Shaws, dergleichen Fragen mit höchster sitt-

licher Energie, aus ernstester protestantischer Religiosität heraus verneint zu haben.*)

Als Friedrich Freksa seine Ninon schrieb, da hat er sehr wohl gefühlt, was an hohen, reinen Menschenwerten in dieser Liebhaberin gesteckt haben mag, und hat das vortrefflich dargestellt. Nur dass er allzu leicht und willig über die grosse, zunächst doch einmal zu überwindende Gefahr hinwegglitt, die das Prostitutionelle für die Würde eines freien Menschen bedeutet; und so schwächte er seine Tragödie zum traurigen Spiele. Unsre feinern, freiern Geister haben eben nicht jenen letzten Ernst, jene wilde sittliche Leidenschaft, jenen Fanatismus der Idee, um dessentwillen mir die Gestalt von Paul Ernst bei aller sachlichen Gegnerschaft so ehrwürdig, so unentbehrlich und heilsam für unsere Zeit scheint.

---

*) Um ein Beispiel zu geben: Shaw formuliert in „Frau Warrens Gewerbe" etwa so: Wer zeigt mehr Menschenwürde, Persönlichkeit, Stolz, Seele — das Eastend-Mädel, dass sich in eine schmutzige Bleifabrik schleppt, mit der sicheren Aussicht, dort in 10—12 Jahren zugrunde zu gehen, oder das gleiche Mädel, das ihren Körper (das einzige ihr gelassene Kapital) prostituiert, um sich (planvoll, arbeitsam, sparsam!) zu Licht, Luft, Sauberkeit, Freiheit emporzukämpfen? Shaw entscheidet unbedingt für die zweite; er sieht die tiefere Prostitution in der würdelosen Selbstaufgabe der ersten und macht für das allerdings unsühnbar hässliche Mittel der zweiten lediglich die Gesellschaft sittlich haftbar, die ihr keine andere Waffe zur Verteidigung ihrer Menschenwürde liess als diese höchst zweischneidige. Er weiss (ohne zu leugnen, dass die Dinge auch umgekehrt liegen können) — dass die „Tugend" des ersten Mädchens so gut wie stets Zufall, Feigheit, Gewohnheit, Schwäche ist und dass mehr Wille, Geist, Persönlichkeit, Verantwortungsgefühl, kurz mehr Sittlichkeit in der Handlungsweise der Zweiten stecken kann. Er knüpft sein Urteil nur an das „innere Licht", an den Glauben, in dem einer handelt, nicht an die Handlung, an Werke. Man kann deshalb sagen, dass Shaw das innere Prinzip des protestantischen Christentums rein ausgebaut hat, während Ernst in dessen historischen Inhalten, seinen unvolkommenen Rigorismen verhärtet ist.

Die ungeheure Distanz, die Paul Ernsts erstaunliche Entwicklung zurückgelegt hat (von seinen berlinischen Schauspielen ‚Lumpenbagasch‘ und ‚Chambre séparée, des Jahres 1898 bis zu ‚Canossa‘, ‚Brunhild‘ und dieser ‚Ninon de Lenclos‘) — diese Distanz pflegen Literaten als den Unterschied zwischen Naturalismus und Stilismus zu bezeichnen. Es ist nichts Wesenhaftes damit gesagt. Denn auch in Hauptmanns ‚Rose Bernd‘ war eine eminente Stilkraft, ein höchst zweckmässiges Behandeln des dichterischen Materials zur Färbung des herrschenden Weltgefühls. Die Frage ist also nicht etwa: Stil oder Nichtsil? (denn Nichtstil wäre einfach gleich Nichtkunst), sondern: Was scheidet die Stile, welche Differenz des Weltgefühls bedingt diese sehr sichtbaren Unterschiede der Formgebung? Mehr Wesentliches als mit allem Gerede von ‚Naturalismus‘ und ‚Neuklassik‘ hat man gesagt, wenn man feststellt, dass Ernst in den gleichen zwölf Jahren sich vom Sozialdemokraten zu einer Art von freiem Konservatismus entwickelt hat *). Diese politische Wandlung ist in der Tat unmittelbare Anzeige der innersten stilumbildenden Entwicklung des Dichters. Von einem Stil, der den Menschen vor allem als Glied der Masse empfinden lässt, dessen Farbe und Rhythmus ihn vor allen als Naturteilchen geben, als getragenes und getriebenes Stück der Schöpfung zeigen will, ging der Weg zur Bildung eines Stils von aristokratischen Prätensionen, zur Betonung geistiger Autonomie,

*) Auch hier bleibt die Parallele mit Shaw lehrreich: wer in der seelischen Freiheit, der Gewissenswürde, dem strebenden, gläubigen Willen letzten Wertmassstab sucht, der wird jede äussere Situation in Abzug bringen und deshalb Demokrat sein — die Betonung der äusseren Tat führt zur Schätzung von Situation, Stand, Rang, Klasse, zum Aristokratismus. Der Protestantismus, dessen Reformation nicht „immer fort geht“, der bei irgendwelchen Inhalten erstarrt, wird rückläufig und endet schnell im katholischen Autoritätsdogma, in „gottgewollten Abhängigkeiten“.

menschlicher Schöpferkraft und stolzer Eigengesetzlichkeit. Nur scheint mir persönlich, dass Paul Ernst, (in sehr viel geistigerer und versteckterer Weise freilich), den Fehler des preussischen Konservatismus teilt, bei dem der wahrhaft aristokratische Glaube an die „Freiheit der Christenmenschen“ allzubald in äussern Autoritätsprinzipien erstickt und zur absoluten Verknechtung führt. Das innere Gesetz, das nicht immerfort freie Tat der Person (wirklich ‚inneres‘ Gesetz) bleibt, das man als Regel abstrahiert und über die Menschen hängt, hört auf, Persönlichkeitswert, Freiheitswert zu haben, und macht den Menschen genau so unfrei, so herdenhaft wertlos, wie er als Massenglied, als Milieuprodukt, als Opfer des naturalistisch-materiellen Mechanismus ist. Gerade im Kulturphänomen Paul Ernst bricht die tiefe und bedenkliche Verwandtschaft zwischen preussischer Sozialdemokratie und preussischem Konservatismus hervor: es ist ein autoritativer, im Grunde freiheitsfeindlicher Geist, der sie beide beseelt. Paul Ernst ist (wie der viel derbere Arno Holz, der Freund seiner Anfänge) im Grunde vor allem eins: Dogmatiker, Verehrer einer starken, sichern Aussengesetzlichkeit. Geistige Unterschiede wesentlicher Art liegen nur im Formalen; Ernst hat nur die Inhalte des Dogmas gewechselt, weil seinem feinern Geist marxistischer Materialismus unbehaglich wurde; vielleicht auch, weil er jene Elemente bloss anarchistischen Aufruhrs instinktiv floh, die sich jeder Oppositionspartei leicht einmischen, auch wenn sie im Grunde so erbaulich gläubig ist wie Preussens Bebelpartei.

Dabei gehört Ernstens heisseste Liebe jenem eigentlichen Aristokratismus des starken und grossen Menschen, der nur sich selbst Gesetze gibt. Aber er ist nicht glücklich in dieser Liebe. Das Bild dieses wahrhaft Grossen darzustellen gelingt ihm (ebenso wie dem preussischen Adel) nur in seltenen Augenblicken; denn ihm steht (wie jenem

eine ungeistige Klassentradition) dogmatisierende Leidenschaft im Wege, die immerfort goldene Moralregeln für die freie Sittlichkeit grosser Menschen interpoliert. Zu dieser Sittlichkeit, diesem freien Eigengesetz, diesem echten (privilegienlosen) Aristokratismus der geistigen Kraft führt kulturgeschichtlich nur der grosse Weg des Protestantismus, der „gottgegebene Kraft nicht ungenützt verlieren" mag. Oder um im politischen Bilde zu bleiben: der Weg des Liberalismus, der das grosse Erbgut der Menschheit aus der Renaissance ist, ihr köstlichster Besitz, den weder spiessbürgerliche Armseligkeit und manchesterliche Roheit auf die Dauer entwerten, noch snobistischer Aesthetizismus ernstlich diskreditieren kann. Diesen Liberalismus aber hat Ernst auf seinem Wege von der Sozialdemokratie nach rechts hinüber umgangen; und das ist der letzte Grund, warum er uns das Drama des freigefühlten und freigestalteten Menschen, des ‚Helden' (der übrigens auch ein Schuster von ‚Beruf' sein kann!) nicht gibt. Die grosse Revolution, die im neunzehnten Jahrhundert unsre ganze Kultur erschütterte, und deren politischer Name Sozialismus ist, hat den Menschen sehr verstärkte Gefühle des Zusammengebundenseins mit allen Gliedern der Natur wie der Gesellschaft gegeben. Das ist trotz aller zunächst nivellierenden Wirkung ein unverlierbarer Gewinn, der nicht mehr verleugnet werden darf. Wenn auf diesem tief durchwühlten Grunde eine neue Kultur der Freiheit gebaut werden soll, so kann nur der grosse Baumeister der letzten Jahrhunderte, er, der Renaissance, Reformation, Aufklärung, Revolution und Kaiserreich gebaut hat, der Geist des Liberalismus das Werk ausführen. Aber er kann nur bauen, wenn er die Lehren des abgelaufenen Jahrhunderts annimmt, wenn er Naturwissenschaft und Sozialismus nicht ignoriert und verachtet, sondern in sich aufnimmt und neu verarbeitet So kann politisch der Liberalismus nur Bedeutung und

Macht zurückgewinnen, wenn er alle Wahrheiten des Sozialismus tief in sich aufgenommen hat — und er scheint auf dem Wege dazu. So kann dramatisch die neue Tragödie nur Gestalt und Macht gewinnen, wenn sie alle Kunst der Menschengestaltung, mit der uns die ‚naturalistische‘ Aera bereichert hat, beherrscht und nach Wahl und Ziel mit verwendet — ist sie auf dem Wege?

Paul Ernst, der vom Abhängigkeitsdogma jäh übersprang zu einem Dogma der Freiheit (was ein Widerspruch in sich bleibt), führt diesen Weg nicht. Aber ob aus der Asche des Naturalismus, in unmittelbarem Anschluss an die Traditionen der achtziger Jahre, ohne neuromantische oder neuklassische Umwege sich vielleicht Zukunftvolles erhebt? Ob Hauptmann oder auch nur Schnitzler heute einen Nachwuchs haben, der das Wichtige ihres Werkes festhalten und sie doch überwachsen kann? Das ist die letzte bedeutende Frage, auf die uns die dramatische Produktion des Jahres 1910 noch Antwort geben soll.

FORTSCHREITENDE REALISTEN

Die sogenannte neuromantische und die mit noch mehr Vorsicht so zu nennende neuklassische Richtung haben bei aller Gegnerschaft ein Wichtiges gemeinsam: den brüsken Bruch mit den stilistischen Errungenschaften der Generation von 1890, die besinnungslose Absage an den ‚Naturalismus'. Darin lag Notwendigkeit, soweit jene Bewegung mit den schlimmtsen aller ästhetischen Irrtümer verschwistert war: Der Wert eines Kunstwerks sei gleich der Treue der gelungenen Naturnachahmung; aber soweit der Naturalismus nur Stilmittel wies, um das neue Gefühl von der Naturverwobenheit des Menschen darzustellen, bereicherte er die Technik der Menschendarstellung mit neuen illusionskräftigen Mitteln, die fortan kaum mehr vernachlässigt werden dürfen. Auch dann nicht, wenn über das naturalistische Abhängigkeitsgefühl wieder zu freiwollenden und schaffenden Menschenidealen der Weg gebahnt wird. Denn unsern vom Naturalismus geschärften Sinnen wird alles Heldentum nur erredet und erlogen scheinen, das nicht durch den Grund unsers gegenwärtigen Lebens durchbricht. Hier haben unsre Neuklassiker versagt: statt den Hauptmannschen Menschen zu einem Shakespeareschen empor zu entwickeln, haben sie ihn durch eine Racinesche Redefigur ersetzt. Darum werden sie über unser Gefühl nicht siegen. (Die Neuromantiker hatten eigentlich überhaupt nur das naturalistische Wesen für feinere und schwächere Nerven übertragen; sie brachten nichts wesenhaft Neues, Fortführendes.) So bleibt die Frage, ob nicht vielleicht ohne solch schneidend bewussten Abstoss aus der künstlerischen Nachfolge der Naturalisten junge Talente aufwachsen, die der Instinkt ihres jüngern Lebens über die alte Generation hinausführt, ohne dass sie dabei deren Erworbenes einbüssen: die Kraft neuzeitlicher Menschendarstellung?

*

Obwohl der stärkste Künstler der ältern Generation :rddeutscher ist, scheint die Fortentwicklung des naturaischen Stils am ehesten in Österreich zu gedeihen. Hauptnn schien mit seinem unermüdlichen, vorwärts und kwärts, hinauf und hinab, rechts und links tastenden matischen Formversuchen bis heute fast allein und ohne folge zu stehen. Während in Österreich die feste Gestalt ırl Schönherrs sich zu grosser Sichtbarkeit gerichtet hat. Und Schönherrs dramaturgische Bedeutung .eint mir fast ausschliesslich in seinem stilistischen mühen zu liegen: inmitten der voll lebendigen Heimat, t der tragenden haltenden Erde Menschen aufsteigen lassen von dämonischer, schicksalgewachsener Kraft des aubens und Willens. Schönherr ist gerade mit allem, .s an ihm grell und karg und schrill ist, das künftige hulbeispiel für den Übergang des Naturalismus zum onumental-Heldischen. Das tritt reiner in seiner Koödie „Erde“ in Erscheinung, aus deren paar Motiven ı Bau von wirklich imposanten Linien aufgeführt ist. .e Kargheit seiner Phantasie, die — man vergleiche mit auptmann! — dürftige Zahl seiner Beobachtungen ist stets :hönherrs Not; aber seine persönlichste Kunst ist, wie er ıs dieser Not durch eine weise leitmotivische Behandlung des Details die Tugend einer einsilbig grossartigen Archiktur zu machen weiss*). In dem etwas erschreckend folgreichen „Glaube und Heimat“ ist das nicht ınz so gelungen — weil Schönherrs echte Kraft nur aus der .eimaterde wächst, seine Beziehungen zum Glauben leiben rhetorisch und die daraus folgenden Aktionen desalb äusserlich theatralisch. Gleichwohl ist Echtgefühltes nd Gross-stilisiertes genug auch in diesem Werk, und in

*) In diesem einen Punkte (breit kontrapunktische Ausarbeitung eniger Motive) ist Schönherr eher ein Schüler Ibsens zu nennen ls irgendein lebender Autor!

den Spott der allzu klugen Berliner Literaten, die Einfache für platt, alles Herzliche für Schwindel und Begeisterung für Mumpitz zu halten beschlossen hab diesen Spott möchte ich trotz des durchaus unverhäl mässigen Erfolges dieser nur halbechten Arbeit um vieles einstimmen. Bei all seinen unverkennbaren Schwächen b Schönherr eine ernste und wichtige Figur in unsrer dra tischen Entwicklung. — Menschlich schwächer, aber stilist kaum minder interessant ist Thadaeus Rittn von dem ich im vorigen Jahre sprach, mit seinem Strebe Schnitzlerische Psychologie ins symbolisch Mächtige steigern. Und in seiner Art scheinen in Wien sich no allerlei junge Talente zu üben: so hielt ich die Erstlingsarb eines Cruewell in Händen, wo nur ein Übermass von Wi und Einfall der klärenden geistigen Selbstzucht harrt, u Dramatisches von Oscar Maurus Fontana, ein sehr ernstes und echtes Streben umgekehrt auf reiche Füllung mit selbständig erlebten Sinnlichkeiten wart muss, um Vollgültiges zu schaffen. Aber es scheint vi Leben und Bewegung im österreichischen Nachwuchs stecken.

*

Indessen sind gerade im letzten Jahr in Norddeutsc land ein paar Talente hervorgetreten, die ihre Wurzeln i Psychologismus haben, dramatische Freilichtmaler a Hauptmanns Schule, die den Menschen in seiner Atm sphäre zu fassen suchen — und beinah nur eine mensche erfüllte Atmosphäre geben. Am auffälligsten vollzog si der Einmarsch von Hermann Essig, den Juli Hart im ‚Tag' mit ethischer Entrüstung abwehrte u Franz Blei in der ‚Schaubühne' mit ästhetischer Entzücku anpries. Ich finde, dass beide nicht so unrecht haben u beide viel zu starke Worte gebrauchen. Ein Talent nämli

. dieser Essig ganz zweifellos; vielleicht ist seit dem ngen Wedekind niemand in Deutschland gewesen, der in psychologischen Abbreviaturen schreiben konnte, ssen Sätze mit so hartem Ruck das Leben aus einer Gealt reissen und mit so dichten dramatischen Verkürzungen ılternd und knarrend und doch atemlos, lückenlos den Dialog ırwärtsschieben. Der sprechende Mensch, der Mensch, der Worten seine Seele herauswürgt und mit Worten um sich ıut, der Mensch, der im Rhythmus, im Bild, im Satzbau iner Rede seine ganze gefährliche Kraft, seine ganze groske Ohnmacht enthüllt, er ist sicher Essigs starkes Grundlebnis, und damit dokumentiert sich dieser Autor als eine ramatische Begabung von seltener Reinheit: sein Wort ıtzündet sich stets an Spannungen, Handlungen, Bewegungen, er kennt keinen lyrischen Erguss, kein episches ieschwätz; seine kleinen harten Sätze schlagen rastlos hnell hinüber und herüber, dass immer Funken springen nd das Leben nie ausgeht. Aber von allen Stürmern und)rängern des dramatischen Stils hat vielleicht trotz Klinger, irabbe und Wedekind auch noch nie jemand in einer so umpfen, geistlosen, gottverlassenen Welt gelebt wie dieser ssig! In den drei vorliegenden Dramen jagt mit schwerem ınprall der Schlag des Bluts Menschenleiber hierhin und lorthin — ein dumpfes Tiersein, das haltenden Geist, zieenden Willen, strebende Seelenkraft nicht kennt. Die lunkelsten Bilder menschlicher Unfreiheit und Gebrochenıeit aus der Zeit des Naturalismus sind wie leuchtend ıeroische Landschaften gegen diese Essigschen Dramen. Vor seiner Tragödie ‚Mariae Heimsuchung', diesem Schlangennest von Wahnsinn, Blutschande, Neid und Hass, rscheint Hauptmanns ‚Friedensfest' wie eine taubenlütige Familienidylle, und angesichts des tollen Cancans chamloser Habgier, die seine ‚Glückskuh' entfesselt, cheint ‚Der Biberpelz' in einem ethischen Utopien zu

spielen. Bei aller artistischen Könnerschaft weht uns alle
dings aus Essigs Stücken ein Hauch wilden, kulturlos
Barbarentums beklemmend an: man glaubt sich unt
Höhlenmenschen versetzt und verliert den Schrecken auc
im Gelächter nicht. Denn Essigs Lachen ist ohne Lich
hat etwas Nihilistisches, Brutales. Wie Kinder etwa üb
Epileptiker lachen, so schaut er seiner taumelnden Mensc
heit zu. Das alles ist nicht von einer ethischen Forderun
her gesagt; sondern weil es ein (einstweiliges ?) kulturelle
Manko ist, so wird es im ästhetischen, in der Formgebun
unmittelbar spürbar. Auch in dem besten der Stücke, in de
‚W e i b e r n v o n W e i n s b e r g‘, deren rührende Le
gende in einen grotesken Hexensabbat von Feigheit un
Geilheit aufgelöst wird, zeigt sich diese Grundschwäche
Essig, der hier mit faunischem Witz die Lüge, Schwäche
Notdurft einer ganzen Stadt über die Szene zerrt, wie un-
gefähr ein rüstiger Schlächter das Schlachtkalb am Strick
Essig hat bei aller sprudelnden Lebendigkiet im einzelnen
doch keine Kraft, das ganze zu organisieren, es zu einem
Lebewesen höherer Ordnung hinaufzubauen. An dieser
Kraft — ihr mögt sie nun Plan, Idee, Geist oder Tendenz
nennen — an dieser bewegenden Leidenschaft hat nur der
frei überschauende, zielsetzende wollende Mensch teil, und
so bleibt am Ganzen der Essigschen Dramen der Fluch des
Naturalismus haften, dass sie eben kein ‚Ganzes‘ sind, dass
sie von Zufall zu Zufall fallen und nicht Anfang und Ende
haben. Irgendwo hebt Essig mit merkwürdig starkem Griff
das Band des Lebens hoch, lässt es eine zeitlang durch die
Hand gleiten und lässt es wieder niederfallen; im Anfang
und Aufhören ist kein Sinn, all diese Stücke schliessen nur
äusserlich, sie könnten drei Akte mehr haben oder zwei
weniger. Und wir gehen aus ihnen heraus — mehr einem
dumpfen, seltsam starken Druck glücklich entlaufen, als
von einem grossen Erlebnis gehoben. So bedeuten diese

Stücke nicht viel für sich, wenn sie aber (ich weiss es nicht) Anfängerarbeit eines sehr jungen Menschen sind, so deuten sie sicher auf ein starkes Talent, das vielleicht noch zu freier und höherer Kunst aufwachsen wird.

*

Eine grosse Talentprobe, nicht weniger, aber auch nicht mehr, scheint mir gleichfalls das von manchen sehr stark gelobte Buch von Ernst Reinmann zu sein: Der General Bonaparte'. Ein Buch — szenische Studien über das Thema des werdenden Napoleon, durchaus kein Drama; freilich auch keine Gobineausche Geschichtsparaphrase. Mit Künstleraugen sind diese Menschen als Menschen angeschaut und mit gut dramatischem Instinkt zum Sprechen gebracht. Shaws Geist oder der Geist, aus dem Shaw geboren ist, haben viel Anteil an diesem vertieften Realismus. In kühlen, nicht immer sehr originell pointierten aber oft vortrefflich beobachteten breiten Szenen-Anmerkungen und einem glatt und leicht gehämmerten Dialog wird hier jede Komik menschlicher Eitelkeit und Schwäche angemerkt, und dabei doch nie der Respekt vor der bedeutenden Lebenskraft verleugnet, die dies vielgewundene Bett zielwärts durchschäumt. In diesem Napoleon sind die wildverbissene Neigung zu Josephine und der Wille zur Macht in keinerlei sentimentalisch-mystischen Konnex gesetzt; beide Kräfte zeugen in grotesk grellem Nebeneinander nur für die gleiche Mutter: eine mächtige Vitalität — und dass sie in allen bedeutenden Augenblicken wie nach prästabilierter Harmonie zusammenarbeiten, das offenbart eben das Genie, das Glück, das Fatum des erwählten Menschen. In der nüchternen, phrasenlos harten Zeichnung dieses Napoleon steckt sicher eine, zumal bei Anfängern ganz ungewohnte künstlerische Begabung und geistige Kultur. Nur muss man hoffen, dass diese vornehme Haltung nicht

in einem Mangel eigentlich schöpferischer Leidenschaft ihren Grund hat; denn dieser ‚General Bonaparte' ist ganz artistische Fingerübung, virtuoses Spiel, nicht Ausdruck eines irgendwie bewegenden Willens. Auch er fängt beliebig an, hört beliebig auf — man spürt nicht die Persönlichkeit, deren Bedürfnis ihr Anfang und Ende setzt. (Und Unpersönlichkeit ist etwas sehr anderes als ganz objektivierte Persönlichkeit, dies höchste Künstlerziel!). Reinmanns Hingabe an die Natur seines Stoffes ist einstweilen nur ein höherer ‚Naturalismus', ein waches, aber kampfloses Sichtreibenlassen. Diese breit gereihten Szenen sind für die Lektüre ein Ergötzen, für die Bühne eine Aussichtslosigkeit — aber für das Drama ein Versprechen. Seine Erfüllung wird von dem Menschen abhängen, der hinter dieser kühlen Kunstübung noch hervortreten soll.

*

Zwei Persönlichkeiten sind durch die Schule Hauptmanns gegangen, die heute schon mit sehr verschiedenem, wachsendem Eigenwillen die Welt der Dinge zum Abbild ihrer Seele zu formen beginnen. Diese zwei höchst hoffnungsvollen Namen sollen voll Bedeutung ans Ende unsrer Betrachtung gesetzt werden. Auf der gleichen Stufe dramatischer Kultur bilden sie doch äusserste Gegensätze als Temperamente, als Menschen.

Carl Albrecht Bernoulli, aus altem schweizer Patriziergeschlecht, ist ein keineswegs alltäglicher Kopf, vor allem aber ein fauchendes, rauchendes, sprudelndes Temperament, das immer wieder alle klar vorgezeichneten Linien der geistigen Absicht überspült und verwischt. Von seinem grossen Wurf: ‚Der Ritt nach Fehrbellin' war hier schon ausführlich die Rede; dies Stück ist aus dem Geist des ‚Florian Geyer' geboren, und wenn es an szenisch-lyrischer Schöpferkraft auch jener grossen Dichtung nicht

überall ebenbürtig ist, es lässt mit gleicher Kunst vollebende Menschen aus Zeit und Raum herauswachsen und gibt darüber hinaus in diesem grossen Kurfürsten die Ahnung des neuen Heldentyps, des ganz der Wirklichkeit getreuen Herrn der Wirklichkeiten. Das letzte Jahr brachte ein neues Drama Bernoullis: ‚Herzog von Perugia'. In die Mordnacht der Baglionen zu Perugia ist eine Hamletnatur gestellt: ein ganz adliger, heidnisch schönheitswilliger Prinz, der herrschen will und um des schönsten Augenblicks, der besten Gebärde willen den rechten Augenblick verliert; der mässig fromme Haufe von Plebejern erdrückt ihn. Das ist mit ausserordentlicher Kraft angepackt; die Sprache hat Momente von literarischer Rhetorik, aber noch mehr von wahrhaft Shakespearescher Sinnlichkeit und Wucht; viel szenische Erfindungen sind gross und einprägsam — und alles ist nur noch zu überdrängt, zu wild, zu skizzenhaft hastig, um einen ganz klaren und reinen Eindruck zu hinterlassen. Aber kein einziger aus dem dramatischen Nachwuchs berechtigt zu grössern Erwartungen als der Dichter dieses unsentimentalisch harten Renaissancedramas.

Der andere ist märkisch-jüdischer Herkunft und heisst Moritz Heimann. Er ist nicht mehr jung, obschon ihm erst dieses Jahr durch seine Komödie „Joachim von Brand" theatralischen Ruf verschafft hat. Diese Komödie des Anarchismus aber ist mehr als eine Talentprobe und auch mehr als ein interessantes Bühnenstück; sie ist ein künstlerisch qualifiziertes Dokument der Zeit und verlangt eingehendste Betrachtung.

*

Der Anarchist ist stets ein Liebling der Dichter gewesen. Der ‚Anarchist' in der populären, nicht eigentlich korrekten Bedeutung des Wortes: der absolute Individualist, der Flüchtling und Verächter aller sozialen Gemeinschaften und

Bünde. (In soziologisch-technischem Sinn ist der Anarchist nur Gegner des Staates mit seiner gesetzlichen Zwangsgewalt und dabei vielfach ein begeisterter Sozialist: er glaubt an den Aufbau der Gesellschaft auf der Basis freiwilliger Bünde.) Der Anarchist als Träger des zentrifugalen Elements, als der Gesellschaftsfremde, Einsam-Freie, das ganz emanzipierte Individuum ist der Liebling des Dichters; denn der Dichter ist der Liebhaber des Lebens und nirgends findet die Lebenskraft einen so hypertrophisch konzentrierten Ausdruck wie bei diesen trotzigen Einzelgängern. Gewiss ist das, was Leben nährt und erhält, nicht weniger mächtig und notwendig gross in Form, Gesetz und Staat: das menschliche Subjekt aber ist immer bereit im Gefühl, diese Mächte ein Negativ des Lebens zu nennen und lediglich den lösenden, bewegenden, individualisierenden Kräften positiven Charakter zuzubilligen. Im selbstsichern Individuum scheint uns alles Leben am reinsten, stärktsen, fruchtbarsten (obschon es in Wirklichkeit dort vielleicht nur am kondensiertesten und deutlichsten ist). Und deshalb ist das frondierende Individuum, der Rebell, der Herrschaftsfeind (obschon der g r o s s e Dichter nie versäumt, ihm in der nötigen Gesetzlichkeit der Welt sein Gegengewicht zu geben) ein Liebling der Dichter.

Fast jede Nation hat in jeder Epoche, in der sie zu künstlerischem Ausdruck fähig war, so einen Unbeherrschten, einen Aussenseiter der Gesellschaft als Lieblingstypus erhoben und herausgestellt — einen, der quer durchging durch die Linien der Gesetze auf eigenen, krausen Wegen. Diese gesetzesfremde Menschlichkeit, dieses rebellische Eigenbrödlertum bildet eine letzte Gemeinsamkeit und bedeutsame Einheit zwischen Jung-Siegfried und Parsifal, Don Quixote und Hamlet, Werther und Faust. Die letzte monumentale Ausprägung des Typs war die norwegische: Henrik Ibsen schuf Peer Gynt zur grossartigen Gestalt des Antisozialisten, der in

seiner phantastisch-trotzigen Eigenwelt Höllenqualen duldet, bis ihn die Liebe, die allverbindende, erlöst.

Ins Preussische war dies Individualistengedicht noch nicht übersetzt worden. Aus guten Gründen. Diejenige Klasse des Landes, bei der selbstsichere starke Lebenskräfte mit einer spezifisch preussisch-nationalen Färbung zusammentrafen: das Junkertum war seit Jahrhunderten gänzlich im Dienste der Politik angespannt. Seit den Quitzowtagen waren die frondistischen Anwandlungen des Brandenburg-Preussischen Adels kaum je mehr bedeutsam gewesen; er war (gewisslich nicht aus ‚reinem' Idealismus, aber doch de facto) royalistisch bis auf die Knochen und als das militärische und bureaukratische Hauptmaterial des Staates durch und durch politisiert. Dass diese Menschen dabei doch ein gut Teil ihres ursprünglich trotzigen Selbstgefühls bewahrten, dass sie auch in der sozialpolitischen Einstellung, als ‚Organe' etwas von der Mannbarkeit ihrer harten Individualität behielten: das vielleicht hat gerade das Glück des preussischen Staates gemacht. Es hat schliesslich dazu geführt, dass der genialste dieser Junker, Otto von Bismarck, ein tyrannischer Staatsdiener, ein cäsarischer Royalist, Preussen zum Träger des deutschen Kaisertums, den Hof seines Herrn zum Sitz einer neudeutschen Weltmacht erhob. Aber damit scheint zugleich die alte Rolle des preussisch-märkischen Junkertums ausgespielt; die neue Zentrale braucht und findet ein anderes Menschenmaterial. Der Sturz Bismarcks symbolisiert die Katastrophe einer ganzen Kaste. Für die Arbeiten des neuen Deutschen Reiches scheint der preussische Junker nicht mehr das prädestinierte oder gar einzige Werkzeug. Freilich, den Versuch, ihn den neuen Zwecken zu bilden, seine mächtige, stahlharte Energie, seine zähe Lebensintensität neuen Zielen zuzuwenden, hat man gar nicht gemacht. Denn man hat zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts an Deutschlands-

Preussens leitender Stelle kein mit irgendeinem Grade von Leidenschaft erstrebtes Ziel. Man hat das Regieren als Selbstzweck, das Lavieren als Hauptkunst — man bricht allen Konflikten die Spitze ab und trägt keinen aus, weil man nicht Zeit-Probleme lösen, sondern nur den im Zeitungssinne auffälligen Effekt, den Eklat vermeiden will. Man hat der modernen Erkenntnis mit platter Weltklugheit das Wort von der ‚Identität der Gegensätze' abgefangen und strebt nun nicht etwa, die ringenden Kräfte bis zu ihrem tiefsten Einheitspunkte durchbohren zu lassen, sondern verwischt, vermanscht im Namen der ‚Versöhnung' alle Gegensätze, löscht alle wirklich produktiven Kräfte aus. Wir haben die Aera Bülow*). Und diese eloquente und elegante Regierung braucht den ‚reinen' Beamten, den bloss noch politisch abgestimmten Funktionär. Der preussische Junker alten Schlages, der — wie auch seine sonstigen Qualitäten sein mochten—jedenfalls etwas von selbständiger Persönlichkeit und produktiver Menschlichkeit in sich hatte, ist nun nicht mehr am Platze. Jetzt kann seine Lebenskraft wieder antipolitische Richtung nehmen: er frondiert wieder. Seine Energien werden nicht mehr politisch eingestellt, sie kreisen wild um das einsame Ich. Jetzt ist das spezifisch preussische Anarchistendrama möglich — möglich zufolge der Dekadenzkomödie unserer alexandrinischen Politik!

Und siehe da: Peer Gynt in Preussen ist geschrieben worden, und zwar als eine Charakter-Komödie mit stark politischem Einschlag: ‚Joachim von Brand' von Moritz Heimann. Der Titelheld des Stückes ist ein preussischer Junker aus östlichen Grenzdistrickten und ist der preussische Peer Gynt. Der preussische, das heisst: er steht nicht zwischen Fels und Meer wie der Norweger, sondern zwischen den Rübenfeldern und den nüchtern korrekten Häusern

*) Haben Sie in einer minder eleganten, flach schulmeisterlichen Variante auch nach Bülows Abgang.

einer posenschen Landstadt; er hat nicht das zuchtlose wilde Blut eines Bauernsohnes, sondern die ganze äussere Formbeherrschung und die zersetzende Intelligenz eines geborenen Edelmannes; er nährt seine Phantasie nicht mit den Spukgestalten nordischer Märchen, sondern mit den Realitäten, die das Leben einem preussischen Offizier und Gutsherrn geben kann. Aber bei all dem lebt er wie ein norwegischer Peer Gynt ganz im Bannkreise dieser Phantasie, ganz einsam, weltverloren; ganz wie Peer Gynt ist er fremd in der Menschenwelt, weiss nicht ihren Sinn und nicht seinen Platz in ihr; und wie Peer bricht er nur zu Spott und Spiel und toller Fahrt in diese fremde Welt ein, um stets mit Schlägen beladen zurückzufliehen in seine Einsamkeit: ein Kind, ein Narr, ein Träumer, ein Weiser wie Parcival, wie Don Quixote, wie Hamlet — und ein preussischer Junker aus der Provinz Posen.

Mit dem Staat will Joachim von Brand nichts zu tun haben: „weil ich nicht weiss, wer das ist" — „man tritt ein Rad, damit es sich dreht, und muss es treten, weil es sich dreht, da wird einem ja schwindlig im Kopf". Er kennt ihn nicht, aber es reizt ihn, dies unbekannte Wesen zu necken: vielleicht kommt es aus seiner dunklen Höhle, zeigt sich im Licht. Er lässt seiner wilden Laune die Zügel schiessen, er begeht hundertmal ‚groben Unfug', wie man es in Preussen nennt, und zahlt seine Geldbusse. Dies Geld erledigt seine Beziehuugen zum Staat, der unpersönlich, unsichtbar bleibt. Schliesslich nach einem besonders tollen Streich lässt er den Konflikt bewusst anschwellen; vor Gericht erscheint er nicht, den Polizeikommissar mit seinem Haftbefehl weist er vom Hofe. Nun müssen sie sich regen, nun muss hart auf hart stossen, jetzt muss der ‚Staat' sichtbar werden und ihn mit der Gewalt eines Stärkeren anfassen. Aus seiner fiebrigen Unrast winkt ihm Ruhe, wenn auch die eines Gefängnisses. Während er in phan-

tastischer Art sein Gut in Verteidigungszustand setzt, ersehnt er tiefinnerst den Moment seiner gewaffneten Verhaftung. Und da — biegen sie wieder die Spitze um und löschen den Gegensatz aus. Ein Regieruugsrat, dem alle Weisheit Bülows von den Lippen fliesst, eröffnet dem Bürgermeister, der das Verfahren gegen Brand leitet: der Regierung sei wichtiger als ihr Recht die Vermeidung jedes Skandals; das Rebellentum dieses im polnischen Lande so wichtigen deutschen Grundherrn sei durch Nachgeben und Ignorieren zu entwaffnen; alles Geschehene habe sich als blosses Missverständnis aufzuklären! Und so geschieht's. Der treffliche Beamte gehorcht, und Brand greift wieder ins Leere; wieder weicht ihm der Stärkere aus, wie der Krumme dem Peer. Und wieder fiele er in seine schrankenlose Tollheit zurück, haltlos, fiebrig, vom Übermass nirgends gedämmter, nirgends zielgebundener Kräfte verzehrt, wenn nicht eben in dieser Krisis ihm ein Kind geboren würde. Und dieses Elementarereignis bläst plötzlich klar in seinen Traumspuk hinein — und plötzlich ist zwischen ihm und der andern Welt, der Gesellschaft ein klares, unübersehbares Band geknüpft. Vielleicht wird aus diesem primitivsten Blutsbund, aus dem schon einmal die ganz komplizierte soziale Welt erwuchs, auch für Joachim von Brand sich wieder der Kosmos der Zivilisation runden — fühlbar und begreiflich. Vielleicht.

Das ist eigentlich der ganze Inhalt des Stücks; aber in dieser Kargheit steht mit grossem Reichtum die Gestalt des Joachim von Brand, an dessen Kraft sich nun die ganze Liebe eines echten Dichters zum hundertfältigen Leben entzündet. Wie nach dem Staat, so greift Brand nach den einzelnen Menschen wild und gewaltsam aus, nimmt Freund und Geliebte und lässt das Ergriffene träumend aus der Hand gleiten, weil es ihm nicht wirklich ist — nach seinem Traum. In der Wildheit seines edlen Blutes, das zu stark ist für seinen feinen Geist, macht er sich gemein mit Krea-

turen, die nicht Geist genug haben, um ihr bisschen trüben Instinkt zu zügeln, und schüttelt sie erwachend mit kaltem Ekel ab. Wie Peer Gynt die Trolle. Er durchschaut das Spiel raffinierter Schurken und gibt sich ihnen doch mit einer halbästhetischen Versunkenheit in ihre Kunst und halb mit tatenscheuer Indolenz gefangen. Er fügt sich lieber unwürdig, ehe er anstösst gegen fremdes Empfinden — und treibt ein andermal mit allem Spiel. Er ist robust wie ein Junker und fein wie ein Edelmann. Er ist scheu und einsam unter den vielen geschäftig Lärmenden — und bricht immer wieder selber in wüsten zwecklosen Lärm aus, um die furchtbare Stille seiner innersten Einsamkeit zu betäuben. „Ich bin euch zu laut? Ihr seid mir alle zu laut..“ Dies ist der Schlüssel zum tiefsten Wesen des tollen Junkers. Peer Gynt in Preussen.

Moritz Heimann hat das vielverästelte Wesen dieses Joachim von Brand mit einer Sprachkunst erschaffen, die das Beste gelernt hat, was man von Gerhart Hauptmann heute lernen kann: wie nämlich das Reden eines Menschen ganz durchtränkt sein kann von den kargen Bildern seines Berufs, seiner Erziehung, seines Standes, ganz hingeschleudert im saloppen Gang der Alltagsprosa — und wie plötzlich, wenn der Moment es will, dieses Reden doch innen aufblühen kann mit einer heimlichen, blutenden, zitternden Lyrik, von einer innern Musik getragen, ganz in der Realität der Person und doch mehr als real. Diese realistische Musik (auf der die unzweifelhafte Dichtergrösse des problematischen Dramatikers Hauptmann beruht) hat Heimann mit so tiefverwandtem Sinn nachgebildet wie keiner bisher. In dieser Musik lebt Joachim von Brand ein volles blühendes Leben; er wird als ein grosser Typus in unsrer Kunst und Kulturgeschichte zu hohen Jahren kommen. Und mit ihm lebt seine Welt: alle Geschöpfe mit einer leichten Erhöhung des Bewusstseins und des Witzes,

alle in etwas dünner Luft; aber keines ohne Blut, jedes in seiner Atmosphäre. Da ist der jüdische Kaufmann mit seiner diskret humorigen Haltung; der plebejisch anständige Architekt mit seiner cholerischen Jovialität; der Apotheker Kindervater, der mit seiner feinen lächelnden Bürgerweisheit aus Wilhelm Raabes Welt zu kommen scheint. Und zu diesen liebenswürdigen, phrasenlos tüchtigen, fontanisch gewitzten Kleinstadtexistenzen der unfruchtbare Ehrgeiz des strebenden Herrn Bürgermeisters mit seiner hohlen Korrektheit und seinem ziellosen Beamteneifer. Und der Regierungsrat, der „in Quart ist, was der Bürgermeister in Oktav ist". (Zwischen ihrer Haltung und der Haltung Brands steht der plebejische Dualismus des Architekten — ein gehorchender Beamter, aber ein energisch auftrumpfender Privatmann — bedeutsam in der Mitte.) Da ist ferner Herr von Gossenthin, der überaus ehrwürdige, delikate Halunke — Joachim von Brands Schwiegervater; und Josephe, Brands Schwägerin und eigentliche Liebe, ein prachtvoller Frauenmensch: hart, keusch, stolz und doch zu innerst zart mit „einer Kraft zum Glück, einer Gegenwart, einer innern Freiheit —!" Mit ganz wenigen Strichen eine Meisterschöpfung.

Noch ein Trupp kleinerer vollgerundeter Kreaturen kommt hinzu. Man sieht, es ist Leben die Fülle da. Es gehört schon die Schwerfälligkeit schwachbegabter Philister dazu, oder die Borniertheit der ihnen so blutsverwandten Sensualisten (die zwar die Unterleibs- aber nicht die Gehirnfunktionen für „Leben" halten!) um diesem Drama „Natur" abzusprechen. Es hat die ganze Natur — in einem feinen und starken Geist gespiegelt. — Dabei soll nicht geleugnet werden, dass der Dialog Brands hier und da nicht mehr den echten dramatisch bildsamen Bewegungscharakter hat, sondern sich (more philosophico) voll geistiger Genusssucht auf einer Stelle wiegt, (d. h. auf e i n e r Stelle

in der Zeit und sich sozusagen nur im geistigen Raum über das „feststehende“ Problem verbreitet — also ästhetisch in einer falschen Dimension.) Es ist überhaupt richtig, dass das Ganze noch dichter gedichtet — noch heftiger im Tempo, schneller im dramatischen Fall, bedingungsloser im Ausgang gedichtet sein könnte. Aber es bleibt mit allen möglichen Einwänden ein Werk voll reicher, wirklich gefühlter und wirklich bewältigter Natur — die erste grossgeistige Komödie, die in Deutschland seit — ach wie langer Zeit wieder geschrieben wurde. Eine Komödie von schluchzendem Lachen, heiterem Zorn, gleich gross in Güte und Grimm.

*

Das Kennzeichen Heimannscher Art und seine Bedeutung für unser neu werdendes Drama dürfte überhaupt darin zu suchen sein, dass einer, der die Wurzeln seiner Kraft im Geistigen hat, bis zu einem erstaunlich hohen (wenn auch noch nicht höchstmöglichen) Grade seine bedeutenden Umrisse mit künstlerischen Lebensfarben füllt. Und dass eine kühne Subjektivität sich in die Zucht sozialen Fühlens, ein hochfliegend spekulativer Geist voll demütiger Liebe in die Schule der Natur gab. Dass ein stolzer jüdischer Intellekt seiner gefährlichen Freiheit abschwor und als ein Lehrling Gerhart Hauptmanns, des stärksten gottergebendsten christlichsten der neueren Dichter, die Scholle der Wirklichkeit zu bestellen, Lebensbäume zu pflanzen begann — statt wie so viele seinesgleichen frevelnd die halbreifen Früchte vom Baum der Kultur zu reissen. Das ist die Bedeutung Moritz Heimanns.

Hier ist dies Verhältnis von Stoff und Kraft, Gebundenheit und Freiheit, Stolz und Hingabe, dies innere Gleichmass, daraus dramatische Dichtung werden kann. Dass wir s e h e n, wie hier die Kräfte gemischt, in planvoller Zucht zueinander gebracht werden — das ist der Mangel, die Schwäche. Als ein neues Wesen, untrennbar eins werden die Kräfte zusammengeboren sein im zeugenden

Genie. Aber nichts zeigt besser den W e g zum neuen Werk als ein Talent wie Moritz Heimanns. Und wie weit Naturen von seiner Selbstzucht immerhin gehen können, selbst auf dem Weg des Werkes, der scheinbar nur den glücklich Begnadeten freiliegt, das zeigt der Fall des G. E. Lessing. — — Von Heimann liegt ein neues Bühnengedicht vor, dass ihn fortschreitend auf dem Wege zeigt: „D e r F e i n d u n d d e r B r u d e r". Es ist das tragische Widerspiel des „Joachim von Brand", es schildert die schöne Persönlichkeit, die sich überblüht, in Selbstliebe und Inzucht verwest, weil die Adern zum grossen Leben, zum kämpfenden, gemeinschaftlichen Dasein abgebunden sind. Weil sie „befreit im eignen Dasein glänzen" will — ein ästhetisches d. h. unsittliches Leben lebend, weil sie den Feind flieht, der unsere Kräfte nährt und den Bruder sucht, der sie verzehrt. Der Feind ist der Bruder, der Bruder der Feind—für den Geist nämlich, der wirken, leisten, schaffen, l e b e n will auf dieser Welt! Moritz Heimanns Geist, der zum Werk will, ringt auch in diesem grossen Gedicht sich mächtig los von der allzu vertrauten Stimme seines Blutes, von seiner gefährlichen Freiheit; viel zu klug um der Klugheit zu trauen — überhört er jede Versuchung konstruierenden Verstandes und erlauscht in Demut die Worte der Natur! Und so entsteht das Drama, das Drama, das ganz lebensvolle Gestalten in einem geistig grossen Kontrastspiel gegeneinander bewegt. Die Tragödie „Der Feind und der Bruder" zeigt im Sprachlichen wie im Szenischen mancherlei Arbeitsspuren, Mühsames, Unüberwundenes, Undichtes — sie ist kein „Meisterwerk". Aber sie hat die grosse inhaltliche Synthese, die tiefe formale Weisheit, die not tut — und deshalb soll ihre eingehende Würdigung nicht am Schluss dieses Buches stehen, sondern aufgespart werden für den Beginn eines neuen. Dies Buch handelte von Versuch und Sehnsucht — möge das künftige von Kraft und Gelingen handeln!

UMBLICK UND AUSBLICK

Dies Buch handelt von Versuch und Sehnsucht. Wenn wir überblicken, was in dem geschilderten Lustrum den deutschen Dramatikern eigentlich gelungen ist — es bleibt erschreckend wenig; es bleiben kaum mehr als fünf Werke, von denen man auch nur hoffen dürfte, dass sie für die nächste Generation noch wirksames Leben haben. Aber als Wille, als Versuch, als Weg gelten uns all diese Versuche, wiegen sie schwer für die, die heute leben und suchen. Wir suchen die dramatische Form aufs neue, weil sie allein die volle Gestalt geben kann für das Gefühl von Eigenart, vom höchsten Sinn menschlichen Daseins, Leistens, Kämpfens, das wieder in uns wachsen will. Dies Gefühl ringt sich formsuchend empor aus dem schweren Fatalismus, dem unfreien Sinn der vorigen Generation und dem allzu leichten nihilistisch gelösten, schwelgerisch leeren Spielersinn einer Übergangszeit. Ein Dichter dieses Übergangs hat mit melancholischer Ironie von unserer neuen Generation gesprochen: „Es scheint mir überhaupt, dass jetzt ein besseres Geschlecht heranwächst, weniger Geist und mehr Haltung.“ — Wenn dieser Geist der furchtbar freie, durch keine Glaubensleidenschaft gehemmte, völlig analytische Geist ist, und Haltung, jenes „Sich-Fassen“, jenes stark und sicher und würdig Werden der Seele, um das Kleists verwirrte Menschen vor hundert Jahren rangen, so nehmen wir diese Losung gern an: weniger Geist und mehr Haltung!

Als ein Ringen und Zielen von jener Herkunft zu dieser Zukunft sind die noch nicht geglückten Formversuche von Dichtern wie Ernst und Greiner, Ludwig und Eulenberg, Schönherr und Schmidtbonn, Bernouilli und Moritz Heimann bedeutsam. — Das aber das Ziel erreicht werden soll, dafür sind grössere Versprechen in der Zeit schon gegeben: Richard Dehmel hat in seinem lyrischen Monumentalwerk den Menschen gezeigt, der „gotteins mit der Welt“ und

„dem Schicksal gewachsen“ ist.—Emile Verhaeren verkündet in rauschenden Hymen einen Pantheismus der Arbeit, Schöpferlust, die eben aus dem Gefühl völligen Eingebundenseins ins Ganze wächst: „admirez l'homme et admirez terre et vous vivrez ardents et clairs“ — Bernard Shaw spricht durch den Mund seiner Lieblingsheldin: „Let God's work be done for its own sake: the work he had to create us to do because it cannot be done except by living men and women.“

Die hier in drei Zungen den Geist der neuen Zeit aussprechen, haben noch kein Drama geschaffen: aus dem Druck der Triebe rang sich Dehmel in mächtigen lyrischen Eruptionen zur Freiheit empor, — Verhaeren sang die grimmigsten Qualen der Verzweiflung, um nun den Geist, der ihn befreite, in glühender Rede zu lobpreisen,— Shaw, dessen polemisches Temperament in krausen szenischen Karikaturen alle Verleumder und Unterdrücker der Lebenskraft anspringt, wächst nur zuweilen, wenn er ein Gegenbeispiel setzt, aus Begeistrung für den sachlich grossen, dienend freien frommstarken Menschen zum Dichter. Aber ein grosses Drama, ein allerschöpfendes Kampfgespräch normsetzender schicksalbildender, heldischer Menschen — das kann erst entstehen, wenn dies neue Gefühl von Menschen, das jene Führenden errangen als sichrer Besitz im Blute der Künstler liegt.

Wann wird das sein? Wann werden die „talentvollen“ Dramen unsres Nachwuchses aufhören „schlecht“ zu sein? Wann werden wir mehr sehen als sinnlose Nervenzuckungen oder nervlos starre Sinnspiele? Wann? Ich sage es ein drittes Mal:

Erst wenn einer kommt, der um den Kern des Lebens, das Wesen der Gottheit, das Rätsel des Sittlichen — wie ihr es

nennen wollt — mit so wilder Inbrunst ringt, dass er hierfür mit all den lebenschaffenden Sinnlichkeiten ausgerüstet wird, die die Begabtesten heute bloss für ihre erotischen Problemchen aufbringen, dann wird ein grosser Schicksalskampf klar und voll gestaltet werden. Dann werden wir ein Drama haben.

Register

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Gestern. Dramatische Studie. 3. Auflage. Geh. M. 1,—, geb. M. 2,—.

Die Frau im Fenster. Ein Gedicht in einem Akt. 5. Auflage. Geh. M. 1,—, geb. M. 2,—.

Die Hochzeit der Sobeïde. Dramatisches Gedicht. 6. Auflage. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Der Abenteurer und die Sängerin. Ein Gedicht in zwei Aufzügen. 6. Auflage. Geh. M. 3,—, geb. M. 4,—.

Elektra. Tragödie. 12. Auflage. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Das gerettete Venedig. Trauerspiel. 3. Auflage. Geh. M. 3,—, geb. M. 4,—, in Ganzpergament M. 5,50.

Ödipus und die Sphinx. Tragödie. 6. Auflage. Geh. M. 3,—, geb. M. 4,—, in Ganzpergament M. 5,50.

König Ödipus. Tragödie von Sophokles. Übersetzt und für die neuere Bühne eingerichtet. 12. Auflage. Geh. M. 1,—, geb. M. 2,—.

Cristinas Heimreise. Komödie. Neue Ausgabe. Geh. M. 3,—, geb. M. 4,—.

Der Rosenkavalier. Komödie für Musik. 4. Auflage. Pappband M. 3,—.

HANS KYSER

Medusa. Tragödie. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Titus und die Jüdin. Tragödie. Geh. M. 2,50, geb. M. 3,50

JOHANNES RAFF

Der letzte Streich der Königin von Navarra (Hohe Liebe). Trauerspiel. Geh. M. 3,—, geb. M. 4,—.

Der Zerstörer. Tragödie. Geh. M. 3,—, geb. M. 4,—.

ERNST ROSMER

Königskinder. Märchendrama. 5. Auflage. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.

Nausikaa. Tragödie. Geh. M. 2,50, geb. M. 3,50.

Achill. Tragödie. Geh. M. 2,50, geb. M. 3,50.

ARTHUR SCHNITZLER

Das Märchen. Schauspiel. 3. Auflage. Geh. M. 2,50, geb. M. 3,50.

ARTHUR SCHNITZLER

Anatol. Einakterzyklus. 12. Aufl. Geh. M. 2,—, Pappband M. 3,—.
Liebelei. Schauspiel. 9. Aufl. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Freiwild. Schauspiel. 3. Aufl. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Das Vermächtnis. Schauspiel. 2. Aufl. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Der grüne Kakadu / Paracelsus / Die Gefährtin. Drei Einakter. 7. Aufl. Geh. M. 2,—, geb M. 3,—.
Der Schleier der Beatrice. Schauspiel. 4. Aufl. Geh. M. 2,50, geb. M. 3,50.
Lebendige Stunden. Die Frau mit dem Dolche / Die letzten Masken / Literatur. Vier Einakter. Geh. M. 2, —, geb. M. 3,—.
Der einsame Weg. Schauspiel. 5. Aufl. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Zwischenspiel. Komödie. 4. Aufl. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Der Ruf des Lebens. Schauspiel. 3. Auflage. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Marionetten. Der Puppenspieler / Der tapfere Cassian / Zum großen Wurstel. Drei Einakter. 2. Auflage. Geh. M. 2,—, geb. M. 3,—.
Komtesse Mizzi oder Der Familientag. Komödie. Geh. M. 1,—, geb. M. 2,—.
Der junge Medardus. Dramatische Historie. 7. Auflage. Geh. M. 3,50, geb. M. 4,50.
Das weite Land. Tragikomödie. Geh. M. 2,50, geb. M. 3,50.

KARL VOLLMÖLLER

Catherina, Gräfin von Armagnac. 2. Auflage 1911. Geh. M. 3,—, geb. M. 4,—.
Assüs, Fitne und Sumurud. Trauerspiel. Geh. M. 5,—, geb. M. 6,—.
Der deutsche Graf. Komödie. Geh. M. 3, –, geb. M. 4, –.
Die Orestie des Aischylos. Übertragung. Neue Ausgabe. Geh. M. 1,—.
Turandot. Märchenspiel von Gozzi. Geh. M. 2,—, geb. M. 4,—.

RUDOLF VON DELIUS
ROBESPIERRE

EINE REVOLUTIONSGROTESKE IN DREI AKTEN

Geheftet 1 Mark, gebunden 2 Mark

BÜHNENWERKE VON LUDWIG THOMA

LOTTCHENS GEBURTSTAG

LUSTSPIEL IN EINEM AKT

(Soeben erschienen) Geheftet 1 Mark, gebunden 2 Mark

ERSTER KLASSE

BAUERNSCHWANK IN EINEM AKT

(1910 erschienen)

Geheftet 1 Mark 50 Pf. karton. 2 Mark 50 Pf.

MORAL

KOMÖDIE IN DREI AKTEN

Geheftet 2 Mark gebunden 3 Mark

DIE MEDAILLE

KOMÖDIE IN EINEM AKT

Geheftet 1 Mark 50 Pf., gebunden 2 Mark 50 Pf.

DIE LOKALBAHN

KOMÖDIE IN DREI AKTEN

Geheftet 2 Mark gebunden 3 Mark

VD

VERLAG VON ALBERT LANGEN, MÜNCHEN